

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE

LAURA ESCOREL

IMAGENS INSURGENTES,
mulheres e negros no acervo fotográfico
de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza

GUARULHOS

2019

LAURA ESCOREL

**IMAGENS INSURGENTES,
mulheres e negros no acervo fotográfico
de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Arte da Universidade Federal de São
Paulo como requisito parcial para obtenção do título
de Mestra em História da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Ilana S. Goldstein

Co-orientadora: Profa. Dra. Virgínia Gil Araújo

Linha de Pesquisa: Instituições, Discursos e Alteridades

Bolsista CAPES de abril de 2018 a fevereiro de 2019

Guarulhos

2019

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo autor

Escorel, Laura.

Imagens insurgentes – mulheres e negros no acervo fotográfico de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza / Laura Escorel. - 2019.

165 f.

Trabalho de conclusão de curso (mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas, 2019.

Orientadora: Ilana Seltzer Goldstein.

Título em outro idioma: Insurgent images – women and black people in Gilda and Antonio Candido de Mello e Souza's photographic archive.

1. Fotografia. 2. Acervos Pessoais. 3. Memória. 4. Imagem. I. Goldstein, Ilana Seltzer. II. Trabalho de conclusão de curso (mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas. III. Mestra.

LAURA ESCOREL

**IMAGENS INSURGENTES – mulheres e negros no acervo fotográfico
de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Arte da Universidade Federal
de São Paulo como requisito para obtenção do título
de Mestra em História da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Ilana S. Goldstein

Co-orientadora: Profa. Dra. Virgínia Gil Araújo

Linha de Pesquisa: Instituições, Discursos e Alteridades

Aprovação: 30 /05/2019

Profa. Ilana Seltzer Goldstein
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Profa. Andrea Barbosa
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Profa. Solange Ferraz de Lima
Universidade de São Paulo (USP)

GUARULHOS
2019

À Maria do Carmo Camilo, minha amada babá.

AGRADECIMENTOS

Meu agradecimento inicial dirige-se à professora Ilana S. Goldstein por ter aceito orientar este trabalho e ter sido uma interlocutora preciosa ao longo dos últimos anos, indicando leituras, corrigindo minuciosamente meus textos e me apoiando em todos os momentos. Agradeço ainda às professoras Andrea Barbosa e Solange Ferraz de Lima pelas enriquecedoras observações feitas no exame de qualificação, e à professora Virgínia Gil pela co-orientação do trabalho.

Aos meus avós, Gilda e Antonio Candido, agradeço muitíssimo pelo cuidado com que reuniram e zelaram por este acervo fotográfico ao longo de décadas, e também por todo o carinho e acolhimento que me proporcionaram ao longo da vida.

Aos meus avós Sarah e Lauro Escorel de Moraes, agradeço por terem arcado com minha pós-graduação na Fundação Getúlio Vargas, na qual iniciei a pesquisa que inspirou a proposta de projeto apresentada ao PPGHA da UNIFESP, e que agora resulta nesta dissertação.

Agradeço às minha tias Laura e Marina de Mello e Souza por terem me permitido realizar o trabalho de preservação do acervo, assim como pelo apoio que me deram ao longo do primeiro ano de mestrado.

Aos meus pais, Ana Luisa e Eduardo Escorel de Moraes, agradeço pelo amor, amizade e exemplo. E também pelo empenho que tiveram ao longo da vida em me proporcionar uma boa formação intelectual.

A Elizabeth Marin Ribas serei eternamente grata por ter me aberto as portas do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, acolhendo o Projeto de Organização do Acervo Pessoal de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza.

Agradeço ainda aos amigos Georgiana Góes, que foi mais do que uma irmã para mim nos últimos anos; Maria Dulce Sigrist, sempre presente; e Welder Rodrigues, por sua generosidade inextinguível.

Por fim, agradeço à CAPES pela bolsa concedida no segundo ano do mestrado, fundamental para a conclusão deste trabalho.

RESUMO

Pesquisa sobre fotografia em acervos pessoais, notadamente em uma coleção formada por Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza ao longo de suas trajetórias. Embora o acervo conte com cerca de 5000 imagens, produzidas em um intervalo de 170 anos, a dissertação prioriza um subconjunto produzido entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX, que cobre imagens pouco conhecidas ou publicadas e permite também analisar transformações e continuidades da sociedade brasileira. Inicialmente, são apresentados os titulares da coleção, as técnicas presentes no acervo – como daquerreótipo, cianótipo e planotipia –, os fotógrafos autores das imagens e os locais de guarda em que as fotografias foram armazenadas pelo casal. Em seguida, é analisada mais detidamente a (sub)representação de mulheres e negros no acervo, tanto em termos quantitativos, como qualitativos. Ao longo da dissertação, dá-se atenção à materialidade das imagens e enfatiza-se a fotografia vernacular. Trata-se de um trabalho transdisciplinar, que transita pela antropologia visual, pela história da arte e pela gestão cultural, entre outras áreas do conhecimento.

Palavras-chave: Fotografia – Acervos Pessoais – Imagem – Memória

ABSTRACT

An investigation of photography in personal collections, notably researching a collection put together by Gilda and Antonio Candido de Mello e Souza in the course of their personal trajectories. Although the collection contains about 5000 images, produced over a 170-year span of time, the dissertation prioritizes a subset produced between the mid-nineteenth century and the early decades of the twentieth century, covering little-known or rarely published images. This also allowed us to proceed to the analysis of the transformations and continuities within Brazilian society. Initially, the owners of the collection are presented, followed by the techniques found in the collection - such as daquerreotype, cyanotype and planotype, with next the photographers who created the images and the places where the photographs were stored by the couple. Subsequently the (under) representation, in the collection, of women and black people, is analyzed, both in quantitative and qualitative terms. Throughout the dissertation, attention is paid to the materiality of the images and emphasis is placed on the presence of vernacular photography. It is a transdisciplinary work that broaches visual anthropology, art history and cultural management, among other fields of knowledge.

Keywords: Photography – Personal archives – Image – Memory

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Capítulo 1 – O acervo	20
1.1 Os titulares	20
1.1.1 Gilda de Mello e Souza	20
1.1.2 Antonio Candido	25
1.1.3 O casal	29
1.2 As técnicas	31
1.2.1 Daguerreótipo	31
1.2.2 Cianótipo	35
1.2.3 Papel Albuminado	37
1.2.4 Colódio	39
1.2.5 Ferrótipo	41
1.2.6 Platinotipia	43
1.2.7 <i>Autochrome</i>	45
1.3 Os fotografos	47
2. Capítulo 2 – Os locais de guarda	57
2.1 Baú	59
2.2 Gaveta	65
2.3 Armário	71
2.4 Caixa	76
2.5 Dispersas	81
2.6 Paredes	85

3. Capítulo 3 – Imagens Insurgentes	90
3.1 Retratos de Mulheres	99
3.2 Fotografias com pessoas negras	128
4. Considerações finais	149
5. Referências Bibliográficas	155
6. Anexos	160
6.1 Anexo 1 – Levantamento quantitativo mulheres e negros	160
6.2 Anexo 2 – Lista das fotografias com pessoas negras	162

Introdução

O efeito que uma fotografia pode produzir, não de restituir o que foi perdido, mas de indicar que o que se vê de fato existiu, tem a capacidade inesgotável de espantar (BARTHES, 1980, p. 123). A reação de Barthes diante da Fotografia do Jardim de Inverno¹, que retrata sua mãe em criança, é da ordem desse espanto que se renova, sensação semelhante àquela experimentada ao início da pesquisa que resultou nesta dissertação. O espanto de Barthes diante de outra fotografia, a de Jerônimo, último irmão de Napoleão, evocou o que senti ao ver os retratos de antepassados ou desconhecidos saindo de envelopes, pastas e gavetas, em uma quantidade que a princípio me parecia assombrosa: aquelas pessoas haviam existido um dia e os olhos delas, que eu agora fitava, eram olhos que haviam visto um mundo que já não existe mais. Olhos que haviam visto D. Pedro II, a escravidão, a transição do Brasil colonial para o moderno, e mais toda uma série de acontecimentos ocorridos ao longo das décadas que separam o início da formação do acervo familiar em questão de meu nascimento. A sensação era de que, em muitos casos, tudo o que restava da vida daquelas pessoas era uma fotografia, uma imagem de si mesmas, gravada para a posteridade, confirmando: eu existi. Essa perspectiva de olhar me trazia um enorme senso de responsabilidade em relação às fotografias que tinha em mãos, com as quais é possível dizer que estabeleci uma espécie de vínculo umbilical, como o descrito a seguir:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vem me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 1984, p. 121).

Seria difícil precisar a primeira vez em que tive contato com as fotografias aqui estudadas na medida em que, para mim, algumas delas sempre estiveram presentes: nas paredes da casa de Poços de Caldas, nos porta-retratos da casa da Rua Bryaxis, ou nos conjuntos com os quais via minha avó Gilda trabalhar. Como uma das neta do casal de titulares do acervo fotográfico sobre o qual esta pesquisa se debruça, minha relação com estas imagens remete tanto ao campo das memórias de infância, quanto ao da memória de meus antepassados, cujas imagens foram perpetuadas por meio da fotografia e da ação de descendentes que enxergaram a importância da preservação deste material em nome da memória da família e dos indivíduos, mas também como documento a respeito de um determinado grupo social, período e região do Brasil.

¹ Ver *A câmara clara*, Roland Barthes, 1980.

A esta relação com as fotografias do acervo que diz respeito ao campo dos afetos, somou-se uma relação profissional, a partir do segundo semestre de 2001, quando comecei a trabalhar nos projetos da Editora Ouro sobre Azul. O primeiro contato profissional com as imagens do acervo foi como designer, no livro *Um funcionário da monarquia - ensaio sobre o segundo escalão* (2001), de Antonio Candido, que utilizava algumas destas fotografias para ilustrar a trajetória de vida deste funcionário público do Segundo Império, que vinha a ser bisavô do autor. Alguns anos depois, voltei a trabalhar com o acervo fotográfico de Gilda e Antonio Candido tanto na edição de *Pio e Mário – diálogo da vida inteira* (2009), quanto no catálogo da exposição *Gilda, a paixão pela forma* (2007), no Sesc de Araraquara.

Por fim, em dezembro de 2015, as herdeiras do casal me pediram que estudasse a melhor maneira de transferir o acervo fotográfico de seus pais a uma instituição de guarda que se responsabilizasse em preservá-lo e difundi-lo. Naquele momento, à ligação afetiva e profissional já estabelecida com algumas daquelas fotografias, acrescentou-se uma relação de ordem acadêmica: o acervo se tornou objeto de estudo do Trabalho de Conclusão de Curso em Gestão de Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas, vindo posteriormente a inspirar a proposta de projeto para o Mestrado em História da Arte da UNIFESP, que resultou na presente dissertação. Os três aspectos de minha relação com este objeto de pesquisa – afetivo, profissional e acadêmico –, foram fundamentais na idealização do Projeto de Organização do Acervo Pessoal de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza, atualmente em desenvolvimento no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, que tem por meta a higienização, restauro, cadastro e difusão deste material doado pela família e que, espero, possa vir a ser útil a muitos outros pesquisadores.

No que diz respeito à investigação das fotografias, a seleção apresentada nas próximas páginas resulta de um longo processo de trabalho com as fontes primárias. No primeiro semestre de 2017, levantei depoimentos do titular a respeito das personagens e locais retratados; identificando os espaços do apartamento nos quais estavam armazenadas as fotografias, trabalho que se estendeu ao segundo semestre daquele ano, quando reproduzi as fotografias em arquivos digitais, promovendo as anotações necessárias para que a organização original dos conjuntos não fosse perdida. Ao longo do primeiro semestre de 2018, com a preservação do acervo e o acesso ao objeto de pesquisa garantidos, iniciei outra etapa de investigação, voltada para a escolha de alguns subconjuntos do acervo como universos delimitados para o estudo. Apoiei-me, em grande parte, no método de classificação utilizado por Gilda para o conjunto de

envelopes do Baú, no qual as fotografias foram organizadas em categorias como "Mulheres", "Noivas", "Comungantes", e outras (ver Cap. 2, item 2.1). A partir desta escolha, selecionei as categorias "Mulheres", "Crianças" e "Grupos" para trabalhar mais detidamente, procurando levantar todas as fotografias do acervo, não apenas as do Baú, que se encaixassem nestas designações, no período que vai da década de 1840 ao ano de 1940. Foi então, já no segundo semestre de 2018, que ficou nítido que a presença de pessoas negras no acervo fotográfico familiar aqui estudado poderia ser uma questão mais interessante para refletir sobre construção de identidades sociais e relações de poder do que as categorias "Crianças" e "Grupos". De forma que, para poder tratar das fotografias com a presença de pessoas negras, decidi ficar apenas com as categorias "Mulheres" e "Negros" na análise de imagens concentrada no capítulo 3.

Ainda quanto à investigação das fotografias é preciso lembrar que, ao longo do primeiro ano de mestrado, a necessidade de preservação do objeto de pesquisa orientava o trabalho para campos ligados ao universo dos acervos pessoais, conservação e arquivologia e, assim sendo, uma quantidade de tempo considerável foi dedicada à coleta de informações que visavam à preservação da memória familiar e individual dos proprietários do acervo, por meio de depoimentos e anotações que, embora tenham sido fundamentais para a estruturação deste trabalho, constituem um conteúdo que não foi incorporado direta e explicitamente ao texto da dissertação. Apenas em 2018, após a transferência do acervo para o IEB-USP e a garantia de sua preservação, a pesquisa se voltou para questões ligadas à forma, materialidade e à imagem construída nos retratos fotográficos como objeto de reflexão a respeito de estruturas e dinâmicas sociais expressas por meio da cultura visual e material.

Assim, este trabalho se insere no campo das pesquisas em torno de acervos pessoais/familiares, tendo a prática do colecionismo como pano de fundo e a fotografia como objeto. Quanto aos acervos pessoais, o principal conceito utilizado como referência foi o do princípio de proveniência, estabelecido por Natalis de Wailly em 1841 e explicado por Ariane Ducrot da seguinte maneira:

Em todos os países, os arquivistas começaram a classificar os arquivos por assunto de pesquisa (classificação metódica), como nas bibliotecas e nos centros de documentação. Ora, essa prática rapidamente revelou-se catastrófica: tirar os documentos do conjunto original a que pertenciam, ou romper sua ordem inicial no seio do fundo para distribuí-los entre temas arbitrariamente escolhidos e que, na maioria das vezes, deixavam de fazer justiça à sua riqueza (já que cada documento pode responder a várias questões), tornava inviável qualquer pesquisa. Os danos causados por essa prática levaram um arquivista historiador francês, Natalis de Wailly, a definir em 1841 a noção de fundo e o *principe du respect des fonds*, ou princípio da proveniência: os documentos não devem ser tratados isoladamente segundo um quadro

metódico, e sim ficar agrupados em seus fundos de origem, sendo o fundo o conjunto de arquivos que provêm de uma mesma entidade – repartição, órgão público, pessoa, família, empresa etc. (DUCROT, 1998, p. 154)

O princípio de proveniência foi fundamental ao capítulo 2, no qual são apresentados os locais de armazenamento das fotografias e os temas dos conjuntos, registro que serviu como referência no processo de incorporação do acervo à instituição de guarda, no caso, o IEB-USP.

Mais especificamente sobre fotografias em acervos pessoais, a pesquisa procurou levar em conta variáveis que permitam seu uso como fonte de informação e de estudo da história. De forma que, além do respeito ao princípio de proveniência, foram levadas em conta a necessidade de identificação das imagens por meio de dados como autor, data, local, legenda e descrição física, entre outros; além de se ter colhido depoimentos a respeito das fotografias com os titulares, quando possível. Quanto aos dados levantados a respeito das fotografias, é importante pensar o lugar da autoria que, se nos itens individuais é do fotógrafo ou estúdio fotográfico, no que se refere ao conjunto do acervo poderia ser ampliado, levando também em conta o papel dos titulares como autores do conjunto. Com relação à autoria do documento fotográfico, Aline Lopes de Lacerda coloca o seguinte:

(...) trata-se de indagar se não teríamos, na verdade, dois tipos de autores situados naturalmente em diferentes âmbitos no processo de constituição de um arquivo fotográfico pessoal, mas desempenhando cada qual uma função singular e fundamental. No âmbito da produção ou difusão dos registros, o fotógrafo, estúdio ou agências; no âmbito de sua acumulação, o titular do arquivo, aquele que acumulou durante sua vida fragmentos capazes de se constituírem num espaço de 'memória', quando doados às instituições arquivísticas (LACERDA, 1993, p.43).

A autoria do vasto painel de documentação fotográfica que o acervo constitui, resultado da prática do colecionismo de fotografias exercida por ambos os titulares ao longo de suas vidas, indica a construção de uma narrativa, na qual a relação entre sujeito e objeto diz respeito a um projeto que simultaneamente se abre e se fecha para o mundo (FABRIS, 2009, p. 32). Neste caso específico, fecha-se para o mundo ao se voltar ao universo familiar e à história dos antepassados, denunciando uma certa fixação sobre suas origens. Mas, em paralelo, se abre, tendo em vista que ambos os titulares se utilizaram deste material para desenvolver trabalhos a respeito de questões que ultrapassam o âmbito familiar, resultando em textos e livros amplamente divulgados. Quanto à prática do colecionismo, Annateresa Fabris comenta:

Não é a qualquer utensílio que se aplica tal investimento: é apenas ao objeto abstraído de sua função e transformado em algo relativo ao sujeito. É no âmbito dessa abstração que se estrutura a coleção, tentativa

de reconstituição de um mundo, de uma totalidade privada, na qual há uma remissão de um objeto para o outro, que nada mais faz do que aludir ao sujeito (FABRIS, 2009, p. 32).

Essa "alusão ao próprio sujeito" pode ser vista nesta dissertação tanto no capítulo 1, no ponto que trata da trajetória dos titulares, quanto ao longo do capítulo 2, no qual as formas de armazenamento e os temas dos conjuntos são abordados. Ainda no capítulo 3, embora a proposta fosse desviar da trajetória particular dos titulares para pensar a construção da imagem de mulheres e negros por meio da fotografia, a questão do colecionismo se faz presente na seleção de fotos de mulheres, que remete a uma variável das genealogias visuais das famílias proporcionadas pelos retratos pictóricos em tempos anteriores ao advento da fotografia. A prática de formar genealogias visuais de famílias é adotada e difundida de maneira notável após a invenção dos cartões de visita e dos processos de ampliação fotográfica, "que permitem que muitas famílias de classe média organizem galerias de ancestrais, imitando um hábito dos ricos" (FABRIS, 2009, p. 33), o que parece ser o caso no acervo ao qual esta dissertação se dedica.² Assim, é possível dizer que "a coleção fotográfica é uma abstração determinada pelo sujeito, que classifica, cataloga, ordena seus ícones, criando séries e sequências que lhe permitem replasmear o mundo, forjar totalidades, cuja lógica é ao mesmo tempo pública e privada" (FABRIS, 2009, p. 35).

Tendo os acervos pessoais e a prática do colecionismo como panos de fundo, o recorte da pesquisa recai sobre retratos produzidos em estúdio ou por ambulantes as fotografias "ordinárias", aquelas que costumam ser excluídas da História da Fotografia e raramente interessam ao museu ou à Academia por serem voltadas para a vida doméstica e os afetos. Trata-se da face prosaica da fotografia, tanto que foi largamente ignorada pelo olhar crítico da História da Fotografia. Em outras palavras, boa parte dos itens do acervo aqui estudado são artefatos que compõem o problemático universo da fotografia vernacular; as fotografias normalmente rejeitadas por museus e estudos acadêmicos, para as quais uma história apropriada precisaria ser escrita (BATCHEN, 2000, p. 57).

² Ainda que ao longo da dissertação a família dos titulares seja tratada como pertencente à elite, é importante frisar que, passado o período colonial, os personagens que aparecem no acervo são, na sua grande maioria, profissionais liberais que, em termos econômicos, estão inseridos nas camadas médias, apesar de integrarem a chamada elite intelectual. O uso do termo elite, em contraposição à situação de pobreza da maioria da população brasileira, tende a simplificar uma questão mais complexa e nuançada que não poderia ser aprofundada neste estudo.

No que diz respeito aos produtores, essas imagens tendem a ser feitas por anônimos, amadores, fotógrafos inexperientes, eventualmente de maneira coletiva, ou ainda por profissionais de estúdio ou ambulantes. São itens que não costumam ser raros ou possuir valor de mercado, e aparentemente não têm nenhum conteúdo para além do sentimentalismo. Resumidamente, as imagens aqui tratadas fazem parte da História da Fotografia que foi deixada à margem, excluída do que é tido como apropriado aos seus estudos, gerando assim uma lacuna (BATCHEN, 2000, p.58).

Ora, para compreender de modo mais completo a fotografia e sua história é preciso falar daquilo que esta história procurou suprimir (BATCHEN, 2000, pp. 57-59). De forma que o presente trabalho se concentra em refletir sobre uma seleção de 63 fotografias do acervo aqui estudado, relacionando seus aspectos materiais e visuais com as informações acerca dos retratados que foi possível obter.

Antes de iniciarmos o estudo propriamente dito, é importante fazer uma distinção entre a fotografia vernacular e a amadora, muito embora também sejam chamados amadores os que produzem fotografia vernacular, o que pode gerar confusão. A fotografia amadora, no entanto, se refere a um movimento de fotógrafos que, embora não fossem profissionais no sentido de tirar o seu sustento da atividade fotográfica, possuíam conhecimento sobre a técnica e a estética da fotografia, realizando trabalhos com ambições artísticas e que, eventualmente, foram reconhecidos pelas instâncias legitimadoras – por exemplo, museus e crítica, como pertencentes ao campo das artes, *status* totalmente distinto daquele atribuído à fotografia vernacular que, produzida por amadores inexperientes e feita para cumprir funções prosaicas e afetivas.

No que se refere ao período selecionado para a pesquisa, da década de 1840 ao ano de 1940, algumas são as razões que justificam esta escolha:

– a década de 1840 é aquela na qual foram produzidos os primeiros itens do acervo, os daguerreótipos que retratam Maria Benedita Tolentino (Figura 42) e a família Carneiro de Mendonça (Figura 8). Pareceu interessante tomar esta década como ponto de partida para apresentar tanto um dos primeiros processos fotográficos a ser difundido quanto a imagem das mulheres do período;

– o período que vai da década 1840 ao ano de 1940 foi de intensas invenções de processos fotográficos, com novos produtos sendo apresentados ao público com frequência; o surgimento de novas técnicas e câmeras acompanhava um processo mais amplo, de industrialização e urbanização, com consequentes influências nos hábitos em geral, em especial o da construção de auto-imagens;

– o ano de 1940 é tomado como limite final para o recorte temporal pois, a partir desta data, o acervo começa a se voltar mais para as trajetórias pessoais e profissionais de ambos os titulares, ganhando um caráter menos amplo que o do período escolhido como recorte, no qual o hábito de remeter fotografias a amigos e parentes permite que os conjuntos tenham uma diversidade maior de personagens. A escolha de 1940 como limite se deve também ao fato de que, a partir desta data, os titulares começam a aparecer nas fotografias com o aspecto identificado com suas figuras públicas, e acredito que caiba a outros pesquisadores estabelecer reflexão a este respeito. A escolha deste período permitiu algum afastamento das questões afetivas que envolvem minha relação com estas imagens e, portanto, facilitou a transição do olhar de uma perspectiva preservacionista para uma perspectiva crítica, ou seja, permitiu que à preocupação em manter vivas as imagens e histórias que o acervo contém fosse acrescentada a possibilidade de olhar para as fotografias buscando enxergar, para além das imagens construídas, os significados subterrâneos da visualidade e materialidade destes itens.

- por fim, o período escolhido abrange a seleção de fotografias analisadas no capítulo 3.

Vale ressaltar que o capítulo 2, por apresentar a organização original do acervo como um todo, bem como os diversos temas nele contidos, não obedece o recorte temporal estabelecido para o capítulo 3. Nesse caso, a amplitude cronológica é aquela do próprio acervo, ou seja, vai da década de 1840 ao ano de 2016. Também no caso dos levantamentos quantitativos, estes foram feitos tendo como referência a totalidade do acervo, ou seja, as 5.026 unidades, e não apenas os itens referentes ao período de 1840 a 1940.

Quanto ao período de acumulação das fotografias, conluído em 2016 – ano do qual datam as últimas fotografias guardadas por Antonio Candido – não é possível precisar quando o casal começou a acumular, cada um deles, as fotografias encontradas no acervo mas supostamente este processo teria sido iniciado na juventude, quando cada um deles começa a guardar fotos

de si mesmos, e teria sido intensificado a partir do início da vida adulta de ambos, quando foram se tornando os herdeiros das coleções de familiares.

O principal local de pesquisa com as fontes primárias foi o apartamento no qual Gilda e Antonio Candido viveram de 1996 até o final de suas vidas, localizado na Alameda Joaquim Eugênio de Lima, Jardim Paulista, São Paulo. Nele estava armazenado o acervo fotográfico pessoal do casal, com exceção das fotografias que haviam sido deslocadas para o Rio de Janeiro e usadas nas edições da *Ouro sobre Azul*. Todo o resto do material estava no apartamento, bastante organizado em envelopes, pastas e álbuns (sendo estes últimos consideravelmente menos numerosos que os dois primeiros). Ao longo do ano de 2017, a pesquisa com as fontes primárias foi realizada no apartamento do casal e, a partir de março de 2018, quando o acervo foi transferido para o IEB-USP, a coleta de dados acerca das fotografias passou a ser realizada nesta instituição. Quanto à pesquisa bibliográfica, embora tenha sido realizada principalmente a partir de uma biblioteca pessoal, recorri tanto à biblioteca da UNIFESP, quanto à do Instituto Moreira Salles, sempre que necessário.

Como referências bibliográficas que inspiram a pesquisa não poderia deixar de citar dois textos dos titulares do acervo: *O espírito das roupas – ensaio sobre a moda no século XIX* (2009), de Gilda de Mello e Souza e *A família brasileira* (1951), de Antonio Candido. O primeiro por tratar de questão relacionada à cultura visual e material do século XIX; o segundo por refletir a respeito da estrutura familiar no Brasil colonial e do papel da mulher neste contexto. É importante mencionar também a centralidade que tiveram *Como tratar coleções de fotografias* (2002), de Patrícia de Filippi, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho e o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro* (2002), de Boris Kossoy, um por ter sido fundamental como orientação para o tratamento do acervo, o outro por contextualizar a grande maioria dos fotógrafos da segunda metade do século XIX e primeira década do século XX encontrados no acervo. Ainda quanto aos fotógrafos encontrados no acervo, o livro de Fabiana Beltramim, *Entre o estúdio e a rua – a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano* (2016), ajudou a tratar dos aspectos materiais da fotografia, como no caso dos Retratos Mimosos (ver Figura 16). No que diz respeito às referências bibliográficas que contextualizam o capítulo 3, destaco *Moda e sociabilidade – mulheres e consumo na São Paulo dos anos 20* (2007), de Maria Claudia Bonadio, e *O corpo na cidade: gênero, cultura material e imagem pública* (2012), de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, no ponto relativo aos retratos de mulheres, *Sujeitos Iluminados – a reconstituição das experiências vividas no estúdio*

de Christiano Jr.(2013), de Fabiana Beltramim, e *Negros no estúdio do fotógrafo* (2013), de Sandra Sofia Machado Koutsoukos, no ponto relativo às fotografias com presença de pessoas negras. Por fim, é necessário lembrar o já citado Roland Barthes e seu *A câmara clara* (1984), referência inevitável a todos aqueles que se sentem impelidos a investigar fotografias motivados por uma ligação afetiva primária, assim como Geoffrey Batchen, em especial seu artigo *Vernacular Photographies* em *Each Wild Idea*.

Organizada em duas partes, a dissertação tem os dois primeiros capítulos voltados para uma apresentação do acervo fotográfico pessoal de Gilda e Antonio Candido, e o o último capítulo voltado para uma análise das fotografias de mulheres e negros. No primeiro capítulo, o acervo é apresentado sob três aspectos: seus titulares, os processos fotográficos encontrados e os fotógrafos presentes na coleção. Na parte relativa aos titulares – os proprietários das fotografias e responsáveis pela reunião e organização do material –, o capítulo 1 apresenta um breve resumo de suas trajetórias, acompanhado de três fotografias do período da infância de cada um deles, assim como algumas informações a respeito do casal. A parte que trata dos processos fotográficos lista todos aqueles encontrados no acervo até o momento, apresentando alguns daqueles que são característicos do século XIX, com amostras de cada um deles, como daguerreótipo, cianótipo e ferrótipo, entre outros. Concluindo o capítulo 1, uma listagem dos fotógrafos identificados no acervo até o momento aponta uma grande quantidade de fotógrafos de estúdios elegantes de fins do século XIX, assim como alguns fotógrafos de estúdios do interior, não citados pela historiografia. Por meio da materialidade dos itens fotográficos algumas questões acerca do universo destes profissionais são apontadas.

O segundo capítulo trata do acervo a partir dos locais em que as fotografias estavam armazenadas no apartamento dos titulares, listando os temas dos conjuntos e apresentando exemplos de itens encontrados em cada um desses locais. Foram identificados quatro locais de guarda no apartamento e um em outro endereço, a editora Ouro sobre Azul, no Rio de Janeiro. Os locais de guarda no apartamento eram: o armário do quarto de hóspedes, um baú que ficava na suíte, uma gaveta que ficava no quarto anexo à suíte, e as paredes do apartamento, que expunham um conjunto de fotografias, em especial nos ambientes privados da casa. O local de guarda no Rio de Janeiro era uma caixa com o material que havia sido levado para compor livros da editora, e que foi devolvido quando da doação do acervo ao IEB-USP. Por fim, quando da organização do apartamento após a morte de Antonio Candido, uma série de conjuntos foram encontrados espalhados por outros armários e gavetas e reunidos em um só conjunto

denominado "Dispersas". Assim sendo, os locais de guarda do acervo apresentados no capítulo 2 são: "Armário", "Baú", "Gaveta", "Paredes", "Caixa" e "Dispersas". Os temas das fotografias de cada um desses locais estavam descritos em envelopes e pastas, em anotações dos próprios titulares.

O terceiro capítulo tematiza a questão da imagem das mulheres e negros nos retratos de grupo para, em seguida, focar separadamente uma seleção de retratos de mulheres e as fotografias em que há presença de pessoas negras. No caso dos retratos de mulheres, estes são apresentados em sequência cronológica, da década de 1840 à de 1940, indicando mudanças nos suportes fotográficos, nas roupas e atitudes das retratadas que vão ocorrendo com a passagem do tempo. O capítulo traz ainda as informações a respeito das retratadas que foi possível levantar, no intuito de não tratá-las como mulheres genéricas e sim como sujeitos dotados de história, cujas imagens podem ser úteis para iluminar contextos específicos, no caso, o das mulheres de elite do Sudeste brasileiro, de fins do século XIX e início do século XX. Por outro lado, é importante notar que os retratos aqui reunidos não podem falar das mulheres como um todo, na medida em que são produzidos neste contexto específico, e uma vez que fazem parte de uma única coleção. Portanto, não apresentam as mulheres do povo, as escravas ou as trabalhadoras em geral. Mesmo assim, suscitam reflexões interessantes acerca da analogia entre hierarquias sociais e composição das imagens. Os rostos, eventos e cenários registrados e transmitidos pela fotografia de uma acervo como o aqui apresentado, com o passar do tempo, para além de construir a memória de indivíduos ou famílias, tornam-se testemunhos da cultura visual e material de seu tempo.

1. Capítulo 1 – O acervo

Muitas são as razões pelas quais um acervo como o que aqui analisamos merece ser preservado e estudado. No entanto, para situar o leitor a respeito da relevância do objeto de pesquisa que temos em mãos, selecionamos três das razões pelas quais este acervo nos parece relevante, sendo elas: as pessoas que reuniram o acervo, ou titulares, e para justificar sua importância descrevemos brevemente suas trajetórias de vida; os processos fotográficos históricos presentes no acervo, que permitem observar as variadas técnicas fotográficas desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XIX; e os fotógrafos que assinam muitos dos retratos do acervo, de forma a situar o objeto de pesquisa quanto aos agentes de produção destas imagens. Após breve descrição de cada um desses pontos são apresentadas imagens de fotografias do acervo como meio de exemplificar a variedade de itens.

1.1 Os titulares

Os titulares de um acervo pessoal são as pessoas que, ao longo de décadas, reúnem os documentos que o integram, neste caso, Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza, ambos professores da Universidade de São Paulo que dedicaram atenção às coleções de fotografias que herdaram de antepassados, produzindo anotações a respeito das mesmas e, eventualmente, reorganizações dos conjuntos para atender a fins de pesquisa. Guardadas as diferenças de uso que cada um deles fez do acervo fotográfico ao longo de suas vidas, é evidente em ambos a consciência a respeito do valor destas fotografias como documentos históricos e a importância de imagens visuais como contribuição ao campo das imagens construídas por meio da palavra.

1.1.1 Gilda de Mello e Souza

Nascida em Araraquara, interior de São Paulo, a 24 de março de 1919, Gilda de Moraes Rocha era filha de Hilda Correia Rocha e Candido de Moraes Rocha, descendentes de famílias do Sul e Sudeste, sendo os antepassados de Hilda vindos do Rio Grande do Sul e Paraná e os de Candido de São Paulo, tanto do interior quanto da capital.

Com cerca de 10 anos de idade, Gilda se mudou para a casa de sua tia-avó Maria Luisa, na qual vivia seu primo Mário de Andrade, onde morou até os 24 anos, quando se casou com Antonio Candido, passando a assinar Gilda de Mello e Souza. A importância de Mário de Andrade em

sua vida pode ser percebida, no caso do acervo fotográfico, tanto pela quantidade de itens a ele relacionados, quanto pela maneira esmerada com a qual Gilda os organizou em ao menos três dos conjuntos que compõem seu fundo: as pastas Mário I, Mário II e Mário e as personagens.³ Além dos longos anos de convivência, nos quais pode usufruir da biblioteca do primo, foi Mário quem apoiou sua decisão de ingressar na Faculdade de Filosofia, uma escolha ainda pouco usual para mulheres no Brasil da década de 1930.

Aluna da famosa geração de mestres franceses da Universidade de São Paulo, foi assistente de Roger Bastide por cerca de 10 anos, até se tornar ela mesma professora de Estética da Faculdade de Filosofia da USP. Responsável pela direção do Departamento de Filosofia durante o período da ditadura militar, fundou a revista *Discurso* e escreveu os livros *O espírito das roupas – a moda no século XIX* (2009), *O tupi e o alaúde* (2003), *Exercícios de Leitura* (1980) e *A ideia e o figurado* (2005).

A observação dos conjuntos de fotografias do Fundo Gilda de Mello e Souza, um total de 2008 itens, indica um acervo que, embora tenha aspectos de preservação da própria imagem e das relações de afeto, está mais focado no cuidado com o material herdado e reutilizado para fins de pesquisa. Ou seja, as fotografias que retratam Gilda e sua trajetória de vida existem mas não são abundantes como no caso do Fundo Antonio Candido. Aqui, a grande maioria das imagens diz respeito a fotografias antigas que serviram como referência para seu trabalho a respeito da moda no século XIX, algumas delas sendo utilizadas na edição ilustrada de *O espírito das roupas*. A prática de reorganizar as fotografias com vistas à construção de narrativas visuais também deve ser citada quando tratamos da relação de Gilda com essas imagens. Quanto a isso, podemos citar tanto os conjuntos que são organizados de acordo com questões relativas à função social da moda, como aqueles que buscam construir narrativas visuais acerca das trajetórias de vida de Mário de Andrade e Pio Lourenço Corrêa⁴. As três imagens a seguir apresentam um pouco do aspecto biográfico do Fundo G.M.S.

³ Na pasta Mario I, Gilda organiza uma narrativa a respeito da vida de Mário de Andrade do ano 1934 ao ano 1945, a partir das fotografias que herdou dele ou de pessoas deste ramo familiar. A pasta Mario II atende ao mesmo princípio de relato visual a respeito da vida de Mário de Andrade, porém do ano de 1923 a 1933. Por fim, na pasta Mário e as personagens, ela seleciona fotografias da família que retratam pessoas que teriam inspirado personagens de Mário de Andrade, colocando ao lado das fotografias trechos das obras do primo nos quais ela identifica os parentes dos retratos.

⁴ Pio Lourenço Corrêa era tio-avô de Gilda, irmão de seu avô paterno que morreu muito jovem. Grande amigo do pai de Mário de Andrade, do qual não era parente, estabeleceu com este um longo diálogo por meio de cartas depois que o escritor perdeu o pai, nas quais debatiam linguística entre outros temas. Mário tinha o hábito de passar temporadas na fazenda de Pio Lourenço, onde teria escrito a versão inicial de *Macunaíma*. A correspondência de ambos foi publicada no livro *Pio e Mário - diálogo da vida inteira*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

Na Figura 1, um retrato de Gilda com seus irmãos Carlos e Maria Elisa. A luz estourada, a ausência de foco e o enquadramento que corta o topo da cabeça da criança mais velha fazem supor um fotógrafo inexperiente, que estivesse ainda explorando os limites e os usos de um aparelho fotográfico. A questão da pose, no entanto, parece já estar introjetada tanto no fotógrafo quanto nas crianças, que aceitam se colocar sentadas lado a lado com as mãozinhas postas entre as pernas – embora os rostos denunciem a inquietude infantil, com suas expressões descontraídas. A composição da imagem ganha assim um aspecto curioso dos instantâneos feitos por amadores inexperientes, o de muitas vezes buscar uma pose e composição que remetam às fotografias de estúdio, enquanto outros elementos, como a fotometragem e o enquadramento, denunciam a inexperiência, gerando assim imagens que, mesmo maltratadas pelo tempo, nos dão mais a dimensão da vida do que as fotografias de estúdio, com sua estética baseada na imobilidade. Única cópia positiva de um negativo que já se perdeu, a fotografia carrega as marcas do tempo, como dobras, manchas e rasgos no papel, interferências acidentais na imagem provocadas pelas condições materiais do objeto e que reforçam sua dimensão temporal. Pelo formato da imagem, na comparação com outros itens do acervo, supõe-se que o retrato possa ter sido feito por Pio Lourenço Corrêa, embora não seja possível afirmar com certeza.

Figura 1



Gilda e dois de seus quatro irmãos, Carlos e Maria Elisa. Araraquara, início dos anos de 1920. Fotografia não identificado. Formato: 10.2 x 6.7cm Processo: Gelatina e prata. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Na Figura 2, um retrato de estúdio, feito alguns anos depois do anterior, as situações de luz, enquadramento e composição, detidamente planejadas e executadas, resultam em uma imagem idealizada da criança que, curiosamente, parece menos viva do que no instantâneo da Figura 1. O ambiente do estúdio e o ritual que envolve a produção de um retrato são elementos que contribuem para a orientação da pose do retratado, como se no espaço público o corpo estivesse menos comprometido com a encenação do personagem que, no estúdio, os retratados buscam enfatizar. De acordo com Batchen, os fotógrafos profissionais tinham a capacidade de fazer as crianças se comportarem como a "criança ideal" diante das câmeras. A imagem desses retratos é inspirada na tradição da pintura anterior à fotografia, na qual a precisão da representação é menos importante do que a mensagem geral de prosperidade e bem estar. (BATCHEN, 2000, p. 72)

Figura 2



Gilda com cerca de 6 anos de idade. Araraquara, meados dos anos de 1920. Formato 12,5 x 17cm. Processo: Gelatina e prata. Fotografia não identificada. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Na Figura 3, um retrato de Gilda, feito por seu primo Mário de Andrade, há uma subversão tanto no que diz respeito à pose quanto à composição. A própria interação entre fotógrafo e fotografada influenciam no gesto da menina, que posa em atitude confiante e desafiadora, se distanciando da imagem idealizada das mocinhas criada nos retratos de estúdio. Quanto à composição, Mário aproveita as sombras marcadas do sol a pino na construção de uma estrutura de fundo que conversa com os ângulos do gesto da menina, fazendo referência à nova objetividade alemã. Um resultado interessante da fotografia vernacular se dá neste retrato, no qual algum conhecimento tanto do retratado quanto do retratista a respeito dos códigos envolvidos na construção de retratos resulta em um registro que dialoga de forma questionadora com as tradições do próprio meio.

Figura 3



Gilda, no início da adolescência. São Paulo, início dos anos de 1930. Formato: 6 x 8,5 cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo: Mário de Andrade. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

1.1.2 Antonio Candido de Mello e Souza

Nascido em uma casa de vila na Praia de Botafogo, Rio de Janeiro, a 24 de julho de 1918, Antonio Candido era filho de Clarisse de Carvalho Tolentino e Aristides Candido de Mello e Souza, ambos descendentes de famílias do Sudeste, sendo os antepassados de Clarisse do Rio de Janeiro e os de Aristides do interior de Minas Gerais.

Ainda menino, Antonio Candido foi viver em Cassia e, depois de uma temporada de um ano na Europa em função das atividades profissionais de seu pai, mudou-se para Poços de Caldas, de onde só saiu para estudar, primeiro em São João da Boa Vista e depois em São Paulo. Embora tenha cursado Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, não chegou a concluir o curso, formando-se em Sociologia pela Universidade de São Paulo, na qual se tornou professor assistente de Fernando de Azevedo logo após sua formatura. Esteve no Departamento de Sociologia até 1958, data em que passou ao ensino da literatura, primeiro na Faculdade de Assis, interior de São Paulo, e depois na própria USP.

Consagrado como um dos mais reconhecidos críticos literários do Brasil, com vasta obra editada que segue adotada pelas universidades, iniciou sua atividade nos anos de 1940 como autor das notas de rodapé da *Folha da Manhã*. Criador do projeto do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, aliou às atividades como crítico literário e professor, uma intensa militância cultural e política que o fez estar envolvido com a criação de instituições de preservação de acervos como o Instituto Edgard Leuenroth na UNICAMP e o próprio Instituto de Estudos Brasileiros da USP, apoiando também a fundação do Partido dos Trabalhadores e do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, assim como a Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo.

No caso dos conjuntos de fotografias do Fundo A.C., é possível perceber a atenção dos pais em retratar a infância dos filhos e a transmissão do hábito de fotografar a Antonio Candido, que retrata momentos de sua própria juventude. Nota-se igualmente um cuidado muito grande com a preservação da memória dos antepassados e a importância da fotografia na manutenção das relações de afeto, assim como na construção de uma auto-imagem. Embora a fotografia tenha sido usada como ferramenta de pesquisa nos trabalhos de campo de *Os parceiros do Rio Bonito*, não é perceptível no acervo iconográfico do Fundo Antonio Candido um exercício de reorganização das fotografias com o objetivo de construção de narrativas visuais, como

acontece no caso de Gilda. Chama atenção, no entanto, o esmero com que as fotografias estão, em sua grande maioria, identificadas nos versos, em alguns casos com descrições consideravelmente minuciosas. No caso de Antonio Candido, o hábito de colecionar fotografias parece estar ligado ao seu interesse pela história das famílias brasileiras, tema ao qual dedicou o artigo *The Brazilian Family*, publicado apenas em inglês no livro *Brazil: Portrait of Half a Continent*.⁵ As três imagens a seguir apresentam um pouco do aspecto biográfico do Fundo AC.

Na Figura 4, o retrato 3x4, usualmente utilizado para o registro dos rostos ou bustos em documentos de identificação, foi o formato escolhido para este retrato de bebê, no qual os pezinhos descalços da criança já estão fora do campo focal. Um dos cinco retratos desta fase da vida encontrados no acervo, indica a preocupação precoce dos pais com o registro da vida do filho. No processo de substituição do valor de culto pelo de exposição (Benjamin, 1984), o rosto humano é apresentado como a última fonte de resistência e, por essa razão, o retrato teria ocupado papel central nos primeiros tempos da fotografia. "No culto da lembrança dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor cultural da imagem encontra seu último refúgio" (BENJAMIN, 1984). É esse valor de culto que parece orientar a reunião das fotografias que formam este acervo. Não apenas o culto à imagem dos próprios titulares mas, em especial, o culto à memória de seus antepassados, dos quais ambos se tornaram depositários de várias coleções de fotografias.

Figura 4



Antonio Candido. Rio de Janeiro, 1919. Fotógrafo não identificado. Formato: 3x4cm. Processo: Gelatina e prata. Fundo A.C. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

⁵ Em *The Brazilian Family*, originalmente publicado em *Brazil: Portrait of Half a Continent*, organizado por Smith e Marchant e editado pela The Dryeden Press, de Nova York, Antonio Candido volta-se para o estudo sociológico da família brasileira a partir da análise histórica de sua estrutura interna, função social e transformação no decorrer dos séculos XVI a XIX.

Na Figura 5, um retrato de Antonio Candido em bebê, diferente do que acontece no retrato de Gilda da Figura 2 – no qual o recurso de desfocar o fundo cria uma atmosfera onírica para a criança –, fica nítido o pano pintado como cenário. A cadeira de madeira e as almofadas com padrões florais, muito usadas nos retratos de bebês de fins do século XIX e início do século XX, ainda estão presentes nesta fotografia de início dos anos de 1920.

Figura 5



Antonio Candido, com cerca de um ano de idade. Rio de Janeiro, início dos anos de 1920. Formato: 8 x 11cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo não identificado. Fundo A.C. Reprodução Guilherme Maranhão, 2018.

Os instantâneos da vida doméstica, como no caso da Figura 6, feitos por fotógrafos pouco experientes como pais, mães e tios, usualmente relegados à marginalidade nos estudos sobre a história da fotografia, surgem nesse acervo como os momentos nos quais podemos nos aproximar um pouco melhor do tempo das personagens sem os artificialismos que os retratos de estúdio inevitavelmente imprimem às imagens. Assim, neste retrato da Figura 6, embora a personagem central esteja posando e o fotógrafo busque um enquadramento que privilegie seu personagem, elementos alheios a essa cumplicidade nos trazem informações que o retrato de estúdio, em seu ambiente controlado, não permitiria: o pátio interno da casa de Poços de Caldas, que já não existe mais; o horário do dia, na diferença de luz entre primeiro e segundo plano e, em especial, os dois irmãos ali no fundo, aparentemente sem ter a medida de que estão também sendo fotografados, admirando de longe o ritual do retrato, que registra o momento no qual o irmão mais velho, uniforme da escola e pasta na mão, vai ao encontro do mundo dos estudos, fora do ambiente doméstico no qual os três haviam sido ensinados, até então.

Figura 6



Antonio Candido no pátio interno da casa da Rua Sergipe. Poços de Caldas, 1930. Formato: 6 x 8.5cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo: provavelmente Clarisse ou Aristides, pais de Antonio Candido. Fundo A.C. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

1.1.3 O casal

Gilda e Antonio Candido se conheceram em 1939, nos corredores da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, que naquele tempo funcionava no terceiro andar do prédio do Instituto de Educação, no Centro. De acordo com depoimento de Antonio Candido, ele já a teria visto em duas outras ocasiões, mas foi na Faculdade a primeira vez que se falaram, quando ela o convidou a fazer parte do grupo de teatro, estabelecendo uma sólida amizade que acabou por se transformar em casamento, três anos depois:

Eu ia indo pelo corredor quando eu vejo a Terbiolina⁶ se dirigir a mim: "Você entrou agora?", "Entrei.", "Você não quer fazer um teste pro nosso grupo de teatro?", "Ah, não... Não tenho jeito pra isso.", "Mas vem aqui até a sala pra você..." Muito risonha... eu nem sabia o nome dela. Era sua avó. Daí eu entrei na sala, tava lá duas moças muito bonitas, uma loira outra morena, que eram duas funcionárias da Reitoria: a Rosa Rosenthal e a Jandira Formigal. Estavam sentadas na mesa lendo uma peça. E o Décio de Almeida Prado, que eu já sabia que era ele porque eu tinha... o meu amigo Henrique Lindberg Filho era parente dele. (ANTONIO CANDIDO, comunicação pessoal, 31/3/2016.)

Ainda no início dos anos de 1940, ambos colaboraram com a revista *Clima*, iniciativa de Alfredo Mesquita da qual também participavam Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Sales Gomes e Rui Coelho, entre outros. Assinaram juntos a introdução de *Estrela da Vida Inteira*, de Manuel Bandeira, para a Editora José Olympio e mantiveram por toda vida uma intensa colaboração intelectual que se dava através de longas conversas sobre seus respectivos trabalhos ou assuntos diversos, uma marca do casal para aqueles que conviveram com eles.

Pais de três filhas, avós de sete netos, dos quais seis mulheres, e bisavós de cinco bisnetos, Gilda e Antonio Candido acumularam uma coleção de fotografias de família que serviu a ambos, cada um de uma maneira, como referência para construção de alguns trabalhos. No caso de Gilda, como dito anteriormente, podemos citar *O espírito das roupas*. No caso de Antonio Candido, embora as fotografias não fossem usadas por ele próprio na ilustração de seus trabalhos, alimentavam um imaginário sobre a história das famílias brasileiras, um dos seus assuntos de interesse que rendeu, além do já citado artigo *The Brazilian Family* (1951), o livro *Um funcionário da monarquia – ensaio sobre o segundo escalão* (2001), no qual foram usadas algumas das fotografias do acervo, como o retrato do conselheiro Tolentino e o de sua mãe Maria Benedita, que podemos ver na Figura 42.

⁶ Apelido que Antonio Candido havia dado a Gilda depois de vê-la pela primeira vez, na janela de uma casa, no centro de São Paulo.

O interesse por fotografias fez com que fossem depositários das coleções de parentes e amigos, além de terem eles próprios produzido imagens em momentos pontuais de suas vidas. O acervo fotográfico acumulado por ambos traz informações sobre suas trajetórias de vida porém, para além do interesse biográfico que essas fotografias possam ter, existe o aspecto mais amplo, que é o de um acervo pessoal que retrata famílias do Sudeste brasileiro, de meados do século XIX ao início do século XXI, compondo um panorama da fotografia do período.

1.2 As técnicas

No que diz respeito às técnicas, o acervo fotográfico de Gilda e Antonio Candido é bastante variado, apresentando processos fotográficos do final do século XIX – como colódios, albuminas, cianótipos e platinotipias – e processos contemporâneos, como as fotografias cromogêneas. Ainda não há um levantamento que indique quantos itens de cada um desses processos estão presentes no acervo mas é possível perceber que daguerreótipos, colódios, platinotipias, cianótipos e *Autochromes* são raros, enquanto que as albuminas, gelatina/prata e cromogêneas são bastante frequentes. A seguir, apresentamos itens que exemplificam alguns dos chamados processos históricos presentes no acervo.

1.2.1 Daguerreótipo

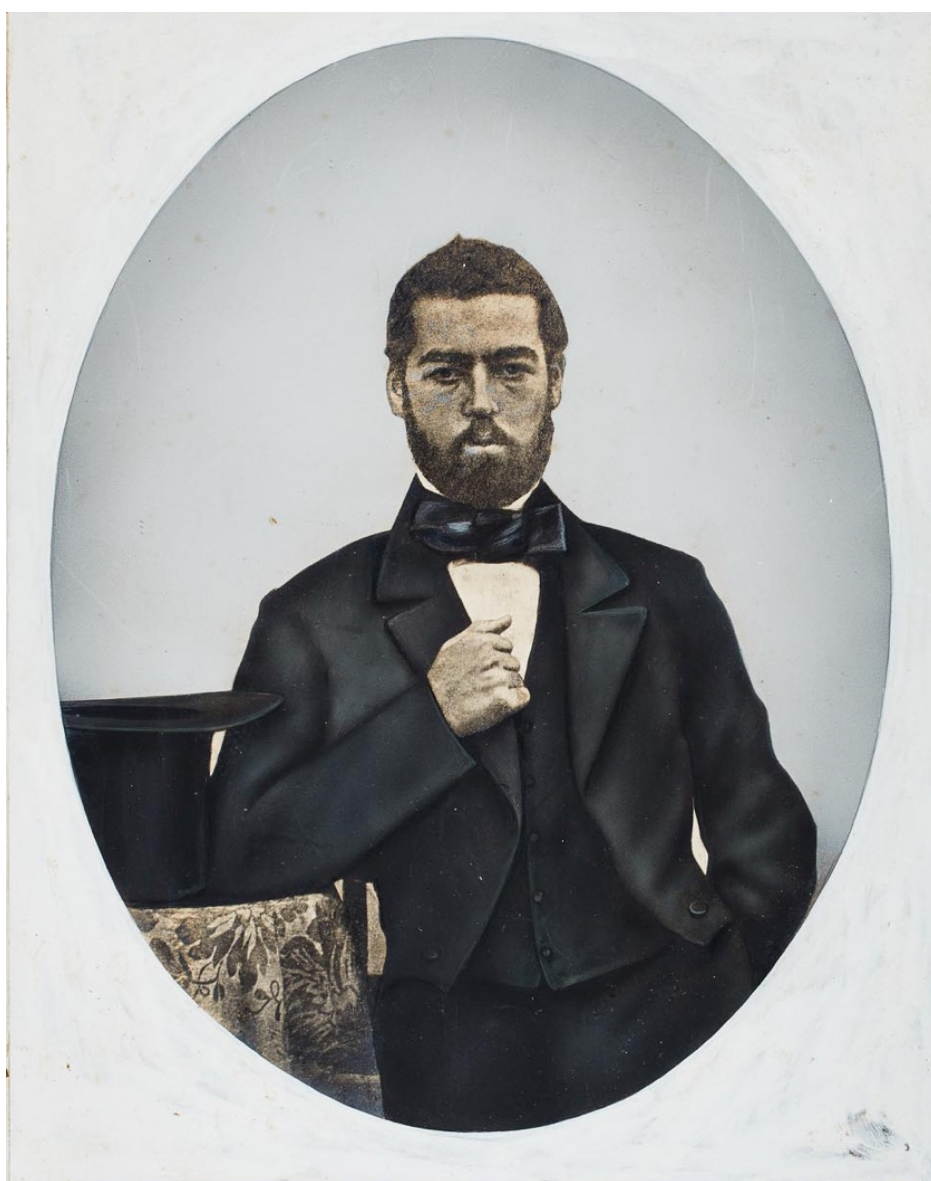
O daguerreótipo é uma imagem única, formada sobre uma placa de cobre revestida com prata, polida e sensibilizada com vapor de iodo. Depois de exposta na câmara escura, a imagem é revelada com vapor de mercúrio e fixada em solução salina. Processo fotográfico desenvolvido por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1765-1833), foi anunciado na Academia de Ciências de França a 7 de janeiro de 1839, tendo sido o primeiro processo fotográfico publicamente reconhecido (BRASILIANA FOTOGRÁFICA, 2015). Para que a imagem do daguerreótipo se torne legível é preciso manipular a placa prateada de maneira que forme um ângulo de 45 graus em relação à luz. Mãos e olhos precisam trabalhar juntos para tornar a imagem do daguerreótipo visível; a visão da imagem só é possível com a percepção de sua materialidade. (BATCHEN, 2000, p. 61)

Dos daguerreótipos que retratam membros da família resta apenas um, mantido com uma das herdeiras (Figura 42). O acervo entregue ao IEB-USP, no entanto, possui cópias tanto deste item como de outros daguerreótipos, cujos originais se perderam com o tempo. É o caso do retrato de Joaquim de Almeida Leite Moraes⁷ quando jovem que, de acordo com as anotações e a data em que foi produzido, teria sido um daguerreótipo. As cópias e retoques, no entanto,

⁷ Avô materno de Mário de Andrade e bisavô de Gilda de Mello e Souza, Joaquim Almeida Leite Moraes nasceu em 1835 no município paulista de Tietê, de onde saiu para estudar Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, em São Paulo. Foi deputado, presidente da Câmara Municipal de Araraquara e, de fevereiro a dezembro de 1881, presidente de Goiás, designado pelo Império Brasileiro para garantir a aplicação da nova lei eleitoral que instituiria o voto direto para deputados distritais. As viagens de ida e volta de São Paulo a Goiás deram origem a um diário de viagem publicado pela primeira vez em 1883, e reeditado em 1995, pela Companhia das Letras, com introdução e notas de Antonio Candido. Leite Moraes morreu em 1895. (LEITE MORAES, 1995, p. 1)

dão à imagem um aspecto curioso, de um registro que fica entre a fotografia e a pintura. Enquanto na Figura 42 é possível perceber o aspecto espelhado da técnica, no retrato de Leite Moraes jovem os aspectos da técnica foram apagados, dando à imagem essa característica híbrida. Uma prática estranha, que primeiro busca a fotografia como índice garantidor da veracidade da imagem e, posteriormente, busca apagar os aspectos da técnica fotográfica por sobre camadas de tinta. Um apagamento que permite que aquilo que ele mascara se torne legível. (BATCHEN, 2000, p. 62). A este respeito Batchen comenta ainda:

Figura 7



Joaquim de Almeida Leite Moraes (1835-1895). Provavelmente em São Paulo, entre 1855-60. Formato: 19 x 22.7cm. Processo: Cópia em gelatina e prata colorizada de um daguerreótipo. Fotógrafo não identificado. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

All sorts of photographs were modified with paint in the nineteenth century. This touch of the brush, often enough only to accentuate jewelry or add a little rouge to a sitter's cheeks, brings a subjective, "artistic" element to the otherwise dull objectivity of a formulaic studio portrait. But it also adds the color of life to the monotonous of a medium often associated with death. In many cases, these painted additions provided, with their slender trails of gilt, a welcome illusion of success and prosperity. The paint also helped bring some photographic images – daguerreotypes, for example – under the control of the eye. The polished silver surface of the daguerreotype offers a gestalt experience in which one sees, alternately, one's own reflection and the portrait being examined. The application of paint brought a matte opacity to this gleaming surface, giving it a perceptual tactility that halts the daguerreotype's disconcerting oscillation between mirror and a picture. The viewer's eye is thereby able to gain a purchase on the photograph without the discomfort of having to confront itself staring back. (BATCHEN, 2000, p.64)

Caso semelhante ocorre com a fotografia da família Carneiro de Mendonça que, segundo a edição de 14 de junho de 1942 do *Correio da Manhã*, seria um dos raros daguerreótipos de grupo feitos no Brasil. Na cópia a seguir podemos perceber, nos riscos da área escura do fundo, um sinal da técnica do daguerreótipo. A versão retocada por diversos meios ao longo dos anos (Figura 8.2), por sua vez, remete à linguagem pictórica como no caso do retrato de Leite Moraes jovem. É possível que, graças ao apagamento das marcas do tempo na versão retocada, a imagem pareça uma montagem, e não uma imagem única. Tanto o retrato de Almeida de Moraes jovem quanto o da família Carneiro de Mendonça podem ser tomados como exemplos de que a fotografia, encarada inicialmente como um espelho do real é, mais precisamente, o traço de um real (DUBOIS, 2008, p. 26), ou seja, um indício de que algo próximo ao que vemos um dia se colocou diante da câmera.

Embora a técnica tenha chegado rapidamente ao Brasil⁸, meses após o anúncio da Academia de Ciências de França, através das mãos do abade Louis Compte, que desembarcou no Rio de Janeiro a 23 de dezembro de 1839 (KOSSOY, 2002, p. 110), a expansão da fotografia no Brasil foi modesta no período da daguerreotípia (entre 1840 e 1858, aproximadamente). Foi a partir dos anos de 1860, com o início da construção de uma estrutura urbana e a introdução de novas técnicas fotográficas, baseadas no princípio do negativo-positivo – que barateava os custos de produção de retratos – que se deu a expansão da fotografia pelo país. A clientela ganhou um perfil diferente do período do daguerreótipo, quando era restrita à elite agrária ou à nobreza oficial, sendo composta, a partir de então, por comerciantes urbanos, profissionais liberais e professores, entre outros, interessados na construção de uma identidade, que a imagem perpetuada através da fotografia parecia confirmar (KOSSOY, 2002, p. 11-12).

⁸ Quanto à "chegada da fotografia ao Brasil" é preciso notar que nos referimos à chegada das técnicas e profissionais vindos da Europa, e que estimularam a difusão da técnica pelo país. No entanto, a fotografia já vinha sendo pesquisada e desenvolvida no Brasil por Hercule Florence. Para mais informações a este respeito ver: Boris Kossoy, *Hercule Florence – a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.

Figura 8



8.1 No verso está escrito: *Sentados, da esquerda para a direita: D. Josefa Maria Roquette Baptista Franco Carneiro de Mendonça; João José Carneiro de Mendonça; D. Anna Luiza Carneiro de Mendonça Limpo de Abreu, Viscondessa de Abaeté; Antonio Paulino Limpo de Abreu, Visconde de Abaeté. No segundo plano, da esquerda para direita: Eduardo Carneiro de Mendonça; Joaquim Carneiro de Mendonça.* Rio de Janeiro. Décênio de 1840. Fotografia não identificado. Formato:... Processo: Cópia cromogênea de um daguerreótipo. Fundo A.C. **8.2** A versão retocada do retrato da família Carneiro de Mendonça, na qual os retratados ganham um certo aspecto de desenho ou pintura. Processo: Cópia cromogênea de uma cópia em gelatina e prata retocada. Fundo A.C. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

1.2.2 Cianótipo

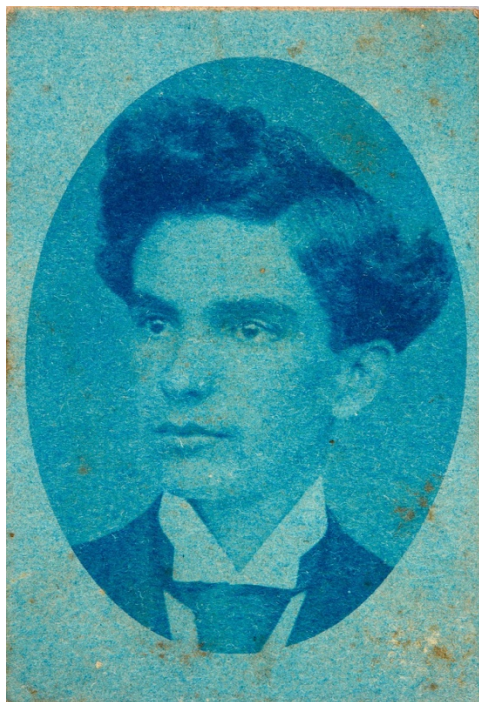
A impressão em cianotipia, inventada em 1842 por Sir John Frederick William Herschel (1792-1871), é uma técnica que utiliza sais de ferro como substância fotossensível, produzindo imagens azuladas, de um azul chamado de "Azul da Prússia". Conhecida também como *blue print* é um processo de execução simples que, de acordo com Luis Pavão, não teria sido muito difundido até fins do século XIX, porque o azul não era do agrado dos clientes dos fotógrafos (PAVÃO, 1997, p.52-53). Nas duas últimas décadas do século XIX, no entanto, tornou-se muito popular (CIANÓTIPO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.), ressurgindo como um processo fotográfico alternativo de interesse artístico, que até os dias de hoje é utilizado por amadores, artistas⁹ e estudantes.

Barata e fácil de fazer, a cianotipia era usualmente praticada por amadores e curiosos, raramente por profissionais. O papel dos cianótipos, que pode ser elaborado de forma caseira, é um dos motivos para que a cianotipia seja utilizada em escolas no ensino dos princípios da fotografia. Produzido industrialmente apenas em 1876, pelo editor A. Marion & Co., em Paris, o papel para cianotipia foi batizado de *Papier Ferroprussiate* e, até 1950, muito utilizado para a reprodução de plantas arquitetônicas e mapas, designadas como *papel Marion* ou *blueprints*.

O retrato de Veridiano de Mello Padua assinado pelo próprio é uma reprodução de um cartão de visita que leva seu carimbo no verso (Figura 20). Autor de algumas das fotografias vindas da região de Cassia, Veridiano é um dos fotógrafos do interior identificados na pesquisa que não constam do *Dicionário Histórico-Fotográfico* de Boris Kossoy, como será apresentado no ponto 1.3, sobre os fotógrafos.

⁹ Kenji Ota (1952), em São Paulo, e Regina Alvarez (1948-2007), no Rio de Janeiro, são dois exemplos de fotógrafos que desenvolveram trabalhos artísticos em cianotipia.

Figura 9



Veridiano de Mello Padua. Franca, 1902. Fotografia: Veridiano de Mello Padua. No verso está escrito: *Veridiano. 10 de outubro de 1902. Franca. VMPadua. Photogr.* Formato: 6 x 9cm. Processo: Cianótipo. Fundo A.C. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

1.2.3 Papel Albuminado

Processo introduzido em 1850 por Louis Blanquart-Evrard, foi o mais popular em cópias fotográficas até 1890. O papel recebe uma camada de albúmen – substância obtida da clara do ovo – e cloreto de sódio sensibilizado com nitrato de prata. O albúmen forma uma película transparente na qual a camada formadora da imagem – a prata metálica – fica em suspensão sobre o papel, resultando em superfície bastante uniforme e regular, que permite uma fineza de detalhes maior do que a alcançada pelos *salt papers*, os papéis disponíveis até então. (BRASILIANA FOTOGRÁFICA, 2015.)

O cartão de visita¹⁰ em albumina do busto de uma mulher, realizado em estúdio, indica algo que não está explícito na imagem: a recente e ainda não tão comum possibilidade de circulação do corpo feminino¹¹ pelo espaço urbano. A este respeito, Lima e Carvalho comentam:

Em São Paulo, o processo de exposição da mulher branca e abastada, de "família", ocorreu de modo gradual, resultado de negociações e adaptações que tiveram suportes na etiqueta, no vestuário, no ornamento do mobiliário urbano, na decoração arquitetônica e na cenografia do estúdio fotográfico. Wanderley Pinho (1939:64-97) transcreve inúmeras impressões de viajantes sobre a sociedade paulistana no século XIX. Mesmo após 1870, quando a cidade passa a contar com uma vida mais movimentada pelo comércio e pela presença dos estudantes, a presença de "senhoras" e "senhoritas" nas ruas era rara e em geral acompanhada de familiares ou marido. Ernani da Silva Bruno (1984:1161) afirma, com base no relato de um observador anônimo da cidade, que, em 1882, já era possível ver as senhoras desacompanhadas olhando as vitrinas na rua 15 de Novembro e adjacências. Mas ainda era uma exceção, e não a regra. (LIMA e CARVALHO, 2012, p. 243.)

Para além da imagem que retratada e fotógrafo colaboraram para deixar registrada, o trecho acima nos ajuda a situar a mulher do retrato no contexto social em que estava inserida, a respeito do qual cabe ainda lembrar um trecho de Miriam Moreira Leite sobre a família do século XIX:

Outro aspecto revelador da condição feminina no século XIX é o fato de que, segundo várias indicações, muitas internações em conventos e outros locais de recolhimento não eram feitas por livre escolha das mulheres, representando, menos do que opções religiosas, alternativas para famílias desejosas de castigar

¹⁰ Com o surgimento das placas de negativo em colódio úmido, ocorre a difusão da fotografia albuminada – feita com solução à base de clara de ovo, cloreto de sódio e nitrato de prata –, principalmente através das *cartes-de-visite*, ou cartões de visita, invenção de Disdéri que confere à imagem técnica uma verdadeira dimensão industrial. As *cartes-de-visite* eram constituídas por uma fotografia albuminada em papel muito fino montada sobre um cartão de suporte mais grosso com dimensões de aproximadamente 5,7 x 10,8cm, e populares entre 1854 e fins de 1870, tendo sido confeccionados até, aproximadamente, 1905. (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002. p.21-22) (FABRIS, 2011. p. 20).

¹¹ Quanto à circulação do corpo feminino no espaço urbano, cabe lembrar o que Lima e Carvalho comentam em nota, citando Maria Odila L. Silva Dias e Paulo César Garcez Marins, de que as ruas eram, sim, frequentadas por mulheres negras, escravas, mulheres pobres ou de famílias empobrecidas. De maneira que quando se afirma que a presença feminina nas ruas era rara estamos nos referindo às mulheres da elite (LIMA e CARVALHO, 2012, p. 257).

ou impedir atos de rebeldia contra os padrões sociais vigentes, inclusive o adultério (MOREIRA LEITE, 2001, pp. 63-64).

A imagem das mulheres em retratos fotográficos de acervos pessoais e familiares será abordada mais detidamente no ponto 3.1 do capítulo 3.

Figura 10



Mulher identificada como Aninha. São Paulo, cerca de 1880. Fotógrafo: Carlos Hoenen. Formato: 6.3 x 10.5cm. Processo: papel albuminado. No verso: *Ao meu bom tio Joaquim Lourenço em signal de amizade, Aninha. Filha de Antonio Manuel de Arruda, que tem também retrato neste álbum. 187.../1880.* Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

1.2.4 Colódio

Desenvolvido pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) e difundido a partir de 1851, o processo consistia em usar como ligante dos sais de prata uma substância chamada colódio – líquido viscoso composto de uma mistura de nitrocelulose, álcool e éter – que era derramado sobre a placa de vidro formando uma película transparente que precisava ser sensibilizada ainda úmida, enquanto seus poros estavam permeáveis. De forma que todas as etapas do processo fotográfico precisavam ser realizadas com rapidez, antes que o colódio secasse: sensibilização da chapa, exposição, revelação e fixagem. As cópias em papel salgado obtidas a partir destes negativos resultavam de melhor qualidade do que as produzidas a partir de negativos de papel. O processo de colódio teve muitos adeptos, visto que Archer não registrou ou exigiu direitos de uso sobre seu invento. (PAVÃO, 1997, pp. 30-31)

Os fotógrafos de estúdio rapidamente aderiram ao novo processo que era mais barato e rápido do que o daguerreótipo, do qual o cliente só podia obter a versão original, sem a possibilidade de cópias. De acordo com Pavão, por volta de 1855 a maior parte da fotografia comercial era feita em negativos de colódio úmido em vidro. Para a fotografia fora do estúdio, no entanto, o processo era um transtorno. Quem quisesse fotografar a rua ou paisagens tinha que carregar uma grande quantidade de materiais e equipamentos que incluíam uma câmara escura, produtos químicos, a câmera fotográfica (que costumava ser grande e pesada), o tripé, as chapas de vidro e uma boa quantidade de ajudantes. De forma que o processo de colódio era mais adequado para o negócio dos retratos por exigir um curto tempo de exposição, colaborando para a naturalidade na expressão do retratado e para evitar os registros tremidos. Foi a partir do surgimento deste processo que as fotografias de bebês e crianças se tornaram mais usuais, visto que permitia registrá-las no curto espaço de tempo em que ficavam quietas (PAVÃO, 1997, pp. 31-32).

Na fotografia selecionada para apresentar um item do acervo produzido em colódio temos a imagem de um bebê em um cartão gabinete. Nas duas últimas décadas do século XIX, o hábito de fotografar bebês para apresentar parentes já havia se tornado usual entre as famílias de elite. Impensável no anos de 1860, quando eram registrados apenas em companhia de suas mães (MUAZE, 2008, p. 158), os retratos de bebês apontam para a valorização da infância na família burguesa e o papel do retrato na vida doméstica (BELTRAMIM, 2016, p. 89).

Figura 11



Bebê não identificado. São Paulo, cerca de 1890. Fotógrafo Bernardo Kohring. Formato 11.8 x 16.5cm. Processo: Colódio. Fundo G.M.S. Reprodução Guilherme Maranhão, 2018.

1.2.5 Ferrótipo

A partir da invenção do processo de colódio úmido foi possível produzir positivos diretos, com suporte de vidro ou ferro, pois a cor castanha da imagem permitia que fosse vista como positiva quando colocada sobre um fundo preto. Inventado em 1956 pelo norte-americano Hamilton Smith a partir das pesquisas do francês Adolphe Alexander Martin (1824-1896), nos ferrótipos a imagem era produzida sobre uma finíssima plaqueta de ferro esmaltada com laca preta ou marrom (FERRÓTIPO, In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras). Foi um processo muito popular pois era o mais barato do período e a chapa de ferro não se quebrava. Era um processo muito utilizado por fotógrafos ambulantes nas ruas ou feiras – como é o caso do exemplo que selecionamos do acervo (Figura 12) – até o final do século XIX. Também identificado com o nome de *tintype*, a imagem tem uma aparência leitosa sem grande gradação tonal (PAVÃO, 1997, p. 32).

Os pequenos ferrótipos que retratam Pio Lourenço e seus amigo, afixados a molduras de papel com motivos *art-nouveau*, remetem à estrutura dos daguerreótipos, em seus estojos elaborados, mas nesse caso com materiais mais baratos que permitiam um produto final mais acessível. A estrutura das molduras, assim como o uso dos elementos *art-nouveau* parecem se relacionar com a busca de disciplinar a presença do corpo no emergente espaço urbano:

Os retratos aproximavam-se formalmente do modo de inserção do corpo na cidade burguesa também pelo modo como eram apresentados – as albuminas eram coladas em cartões de alta gramatura, "bordados" por filetes que contornavam a figura humana. Cartões que eram, por sua vez, colocados em álbuns com janelas adornadas, porta-retratos ou, no caso dos daguerreótipos, ferrótipos e ambrótipos, em caixas que serviam como um *passe-partout* ou um "porta-coisa". (LIMA e CARVALHO, 2012, p. 242.)

De acordo com Pavão, os ferrótipos de pequeno formato como o de Pio Lourenço eram vulgares. Seriam encontrados ainda em medalhões, anéis, estojos, álbuns de família e, eventualmente, colados ou protegidos por suportes de cartão, como é o caso da Figura 12 (PAVÃO, 1997, p. 32).

Figura 12

12.1 Pío Lourenço Corrêa e Charley Chauchers. Barcelos, 1911. Fotografia desconhecido. Formato: Processo: Ferrótipo. **12.2** Antonio Marque e Charley Chauchers. Barcelos, 1911. Fotografia desconhecido. Formato:.... Processo: Ferrótipo. No envelope em que foram encontrados estes ferrótipos havia a seguinte anotação: *Fotógrafo ambulante, na Feira de Barcelos (onde se vendiam até pregos velhos e tortos), em maio de 1911.* Fundo G.M.S. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

1.2.6 Platinotipia

Criada em 1873 por William Willis (1841-1923), a platinotipia – um dos processos fotográficos considerados permanentes, por ser dos mais estáveis utilizados ao longo do século XIX –, consiste da produção de positivos sobre papel, usando sais de ferro e platina precipitada como matéria fotossensível, e produzindo desta maneira uma imagem indissolúvel da fibra do papel, que apresenta uma gradação tonal rica e extremamente fina. Produzido industrialmente entre 1873 e 1937, foi caindo em desuso a partir da década de 1920, em virtude dos altos custos, voltando a ser adotado, a partir da década de 1960, por fotógrafos como Edward Weston (1886-1958) e Irving Penn, por exemplo, que eram obrigados a produzi-lo artesanalmente.

Embora não haja informações manuscritas no verso, é possível reconhecer a Matriz de Santa Rita de Cássia de outras fotografias nesse retrato de grupo tomado após uma cerimônia de casamento. Nele vemos os noivos cercados por mulheres e meninas vestidas de branco, ocupando uma área relativa à metade esquerda do quadro, enquanto o grupo de homens vestindo roupas escuras ocupa a metade direita, formando uma simetria de claro e escuro na linha de pessoas que compõem o grupo. Apesar da passagem do tempo impressiona a quantidade de detalhes que é possível observar com uma lupa, em cada uma das pequenas figuras retratadas, resultado das características técnicas da platinotipia com sua riqueza de gradação dos tons e da estabilidade do processo.

Quanto a retratos de casamento, Miriam Moreira Leite observa: "Parte quase insubstituível, o retrato vem sendo o legitimador e faz parte da publicidade do casamento. Não só torna pública uma relação como, com o passar do tempo, acaba se confundindo com a lembrança do próprio casamento." (MOREIRA LEITE, 2001, p. 111.) E, mais adiante:

Os retratos de casamento das sociedades ocidentais registram esses rituais, de um significado social que muitas vezes sobrevive ao significado original, acabando por alterá-lo. A cor branca do vestido da noiva tem sido uma constante que se destaca na foto, mesmo quando os outros símbolos se ausentam ou se alteram. O branco representa a pureza, a castidade, a dignidade e a submissão da jovem. Existem, contudo, entre camponeses alemães do Sul do Brasil retratos de noivas de preto. Encontrou-se documentação referente à noiva de preto, na cultura camponesa européia. Para o camponês, o preto significa fertilidade, o húmus da terra, as cinzas fertilizantes em contraposição à brancura da morte e do gelo hibernal. (MOREIRA LEITE, 2001, p. 112)

Figura 13



Retrato de Grupo. Cassia, início do século XX. Fotógrafo: Veridiano de Mello Padua. Formato: 24 x 17.5cm. Processo: Platinotipia. Fundo A.C. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

1.2.7 Autochrome

Primeiro processo a cor, utilizado por profissionais e amadores, as chapas *Autochrome* foram inventadas pelos irmãos Lumière e fabricadas pela empresa francesa de mesmo nome, de 1907 à década de 1930. De maneira simplificada, consistia de uma chapa de vidro coberta por minúsculos grãos translúcidos nas cores laranja, verde e violeta, sobrepostos a uma fotografia positiva em preto e branco. Um processo simples que podia gerar resultados surpreendentes e teve ampla adesão. O custo era alto mas sua produção não era complexa, sendo semelhante à da fotografia preto e branco. O processo estimulou o interesse do público por retratos a cor (PAVÃO, 1997, pp. 53-54). O retrato da Figura 14 faz parte de uma série de quatro feitos no pátio da casa de Zulmira e Pio Lourenço Corrêa (Figura 31) na cidade de Araraquara. As placas de vidro se perderam restando apenas cópias cromogêneas que estão depositadas no acervo.

Zulmira era tia de Gilda de Mello e Souza e irmã de seu pai, Candido de Moraes Rocha. Casou-se com seu tio, Pio Lourenço Corrêa, com quem vivia entre a cidade de Araraquara e a fazenda, na região. O casal não teve filhos mas vivia cercado de afilhados e sobrinhos, dentre os quais Mário de Andrade, que anualmente passava temporadas na propriedade do casal.

Figura 14



Zulmira Corrêa, Araraquara, por volta de 1915. Fotógrafo: Pio Lourenço Corrêa. Formato: 18 x 11.5cm. Processo: cópia cromogênea de um Autochrome. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Os processos aqui apresentados indicam a variedade de técnicas fotográficas desenvolvidas no século XIX, muitos dos quais podem ser encontrados no acervo. Dentre os sete processos descritos, a daguerreotipia e o *Autochrome* são os mais raros no acervo, que conta apenas com reproduções das fotografias feitas com ambas as técnicas. No acervo como um todo, os processos mais comuns são a gelatina e prata e a fotografia cromogênea, sendo que no período definido como recorte para o capítulo 3 os mais frequentes são: a albumina, na segunda metade do século XIX; e o papel de gelatina e prata, na primeira metade do século XX. A fotografia cromogênea só aparece no acervo a partir da década de 1970, período que já não faz parte do escopo da pesquisa. O acervo possui ainda negativos de vidro, que embora seja um processo fotográfico do século XIX não entrou na seleção dos que foram aqui apresentados pois os itens presentes no acervo foram produzidos já no século XX, para reproduzir imagens que estavam se apagando, por iniciativa dos titulares, que viam no negativo de vidro um meio de fazer com que as imagens perdurassem por um período maior.

1.3 Os fotógrafos

Embora não se possa afirmar quem são os autores dos daguerreótipos dos quais o acervo possui cópias, com o advento dos cartões de visita¹², os suportes em cartão das fotografias passam a trazer em seu verso dados relativos aos fotógrafos e estúdios fotográficos. Dessa maneira, foi possível identificar no acervo, até o momento, os seguintes fotógrafos da passagem do século XIX para o século XX: Carlos Alberto; Francisco Castejon; Hermann Eckmann; José Ferreira Guimarães (1841-1924); Juan Gutierrez (?-1897); Alberto Henschel (1827-1882); Pedro Hoenen; Bernardo Kohring; Ricardo Mollenhauer (1872-1951); Augusto Monteiro; Julius Nickelsen; Rudolf Neuhaus; Otto Rudolf Quaas; Pedro Satyro de Souza da Silveira; Joaquim Insley Pacheco (?-1912); João Pasig (?-1903); Vincenzo Pastore (1865-1918); Felemon Perez; João Pieper (1875-?); Jean Georges Renouveau (1845-1909); Maximino Ribeiri; Michelle Rizzo (1869-1929); Henrique Rosén (?-1892); Giovanni Sarracino; Henrique Sormani; Valério Vieira (1862-1941) e José Vollsack.

Na Figura 15 são apresentados os versos de quatro cartões de vista nos quais podemos observar a identidade visual de estúdios fotográficos bem estabelecidos nas capitais e no interior. Já na Figura 16, podemos ver um dos retratos mimosos, inventados por Vincenzo Pastore, que se tornaram um modismo no início do século XX, sendo adotados por outros estúdios como, por exemplo, os de Giovanni Sarracino, em São Paulo, e de José Garcia, em Araraquara. Sobre os retratos mimosos, Fabiana Beltramini comenta que já estavam em circulação desde 1903, a um custo menor e visando uma clientela menos abastada. E que a fotografia em formato losangular era fixada em cartões de suporte, inicialmente adornados com simplicidade e que, ao longo do tempo, foram ganhando aspectos *art-nouveau*. (BELTRAMINI, 2016, p. 86.)

¹² Como dito na nota 10, os cartões de visita, criados por Disdéri em 1854, são cartões espessos nos quais vão afixadas as fotografias albuminadas, feitas em papel muito fino. Com versos e molduras elaborados ou não, instituiu-se como um sistema de uso da fotografia extremamente popular na segunda metade do século XIX, como objeto de construção de uma autoimagem e de trocas afetivas. Além do formato mais popular, com dimensões de aproximadamente 5.7 x 10.8cm, outros formatos bastante usuais de retratos em albumina eram os cartões vitória (8.3 x 12.7cm), gabinete (10.8 x 16.5cm), *promenade* (10.2 x 17.8cm) e *boudoir* (12.7 x 20.6cm).

Figura 15



Versos das *cartes de visite* com a identidade visual das casas fotográficas de Alberto Henschel, Gaensly e Lindemann e Pedro Hoenen, em São Paulo e de Felomon Perez, em Araraquara. Formato:.... Fundo G.M.S. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

Figura 16



16.1 Lidia e Elvira Correia. São Paulo, início do século XX. Fotógrafo: Vincenzo Pastore. Formato: 6,3 x 11cm. Processo: Gelatina e prata. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018. **16.2** Menina não identificada. São Paulo, início do século XX. Fotógrafo: G. Sarracino. Formato: 8 x 11cm. roceso: Gelatina e prata. Fundo G.M.S. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

Usando o mesmo método de análise do verso dos cartões de visita, identificamos fotógrafos que não constam da bibliografia pesquisada, como: José Garcia, de Araraquara; José Vicente E. de Lima, Eduardo Becker e Veridiano de Mello Padua, da região de Cássia; C. Camões de Oliveira e Valverde, ambos do Rio de Janeiro. A Figura 17 apresenta as identidades visuais de alguns destes estúdios fotográficos.

Quanto a José Garcia¹³ (Figura 18), é possível que seja ele, ou um de seus descendentes, o sócio da casa fotográfica Monteiro & Garcia (Figura 19), sucessores de F. Pérez. Este, já em 1895 tinha um estúdio em Araraquara, a Photographia Pérez, na Rua São Bento, bem em frente ao Largo da Matriz. Com estúdio também em São Carlos, Felemon Pérez faz parte da geração de fotógrafos estrangeiros que se multiplicam com a acensão da economia cafeeira, se espalhando pelas províncias e passando a integrar a cultura destes lugares. Foi uma figura importante da fotografia em Araraquara, não apenas pela quantidade e qualidade dos registros que nos legou mas por sua abrangência, pois além de retratista era também um fotógrafo de rua, produzindo cenas urbanas e registrando o mundo agrário da região com seus cafezais, casarões, terreiros, trabalhadores e fazendeiros, material que pode ser visto no *Álbum de Araraquara* organizado por Antonio M. França, em 1915. (CARVALHO COSTA, 1988. p 3).

Já no que diz respeito à fotografia apresentada na Figura 19, é possível ver que o papel de suporte é de melhor qualidade do que nos itens assinados por José Garcia e que o logotipo é impresso e não carimbado, como na Figura 18. A mudança na identidade visual do estúdio fotográfico Monteiro & Garcia, de Araraquara, sugere que o próprio José Garcia ou algum de seus descendentes tenha prosperado com o negócio da fotografia, investindo em melhores recursos de apresentação para seus produtos. A respeito das estratégias para manter o negócio, Beltramini comenta, refletindo sobre os retratos mimosos de Pastore: "Com esse mercado consumidor, tornava-se urgente empreender novas estratégias e artimanhas para sobreviver. A invenção de Pastore mostra que os estúdios não se mantinham apenas do prestígio do fotógrafo. Era preciso entender das artes do negócio, (...)." (BELTRAMINI, 2016, p. 95-96.)

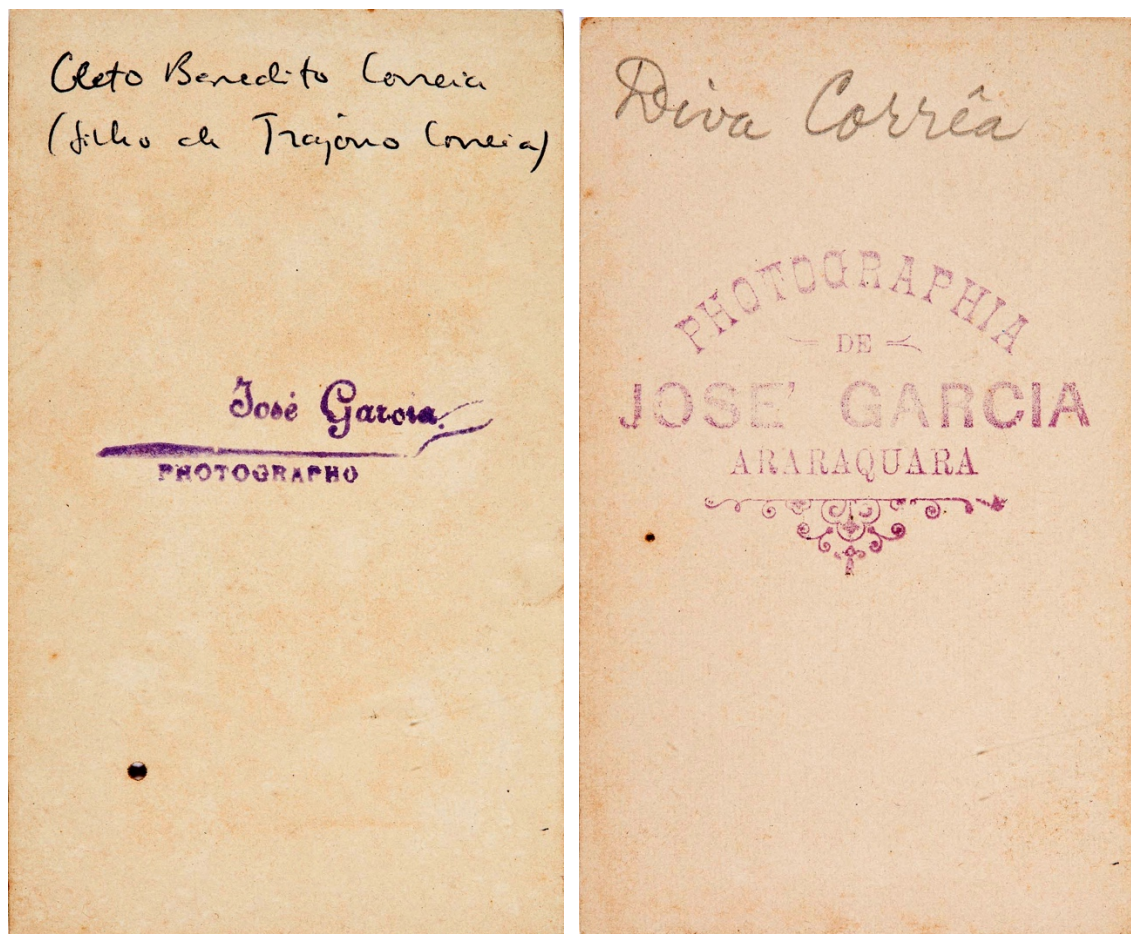
¹³ São muitos os itens do acervo assinados com esse carimbo, em especial no local de guarda denominado Baú. A suposição é de que seja este, ou um de seus descendentes, o sócio da casa fotográfica Monteiro & Garcia, que assumiu o estúdio de Felemon Perez. A mudança do logotipo apresentada na Figura 18 sugere atenção à questão da identidade visual apesar da modéstia dos recursos, que a solução do carimbo indica.

Figura 17



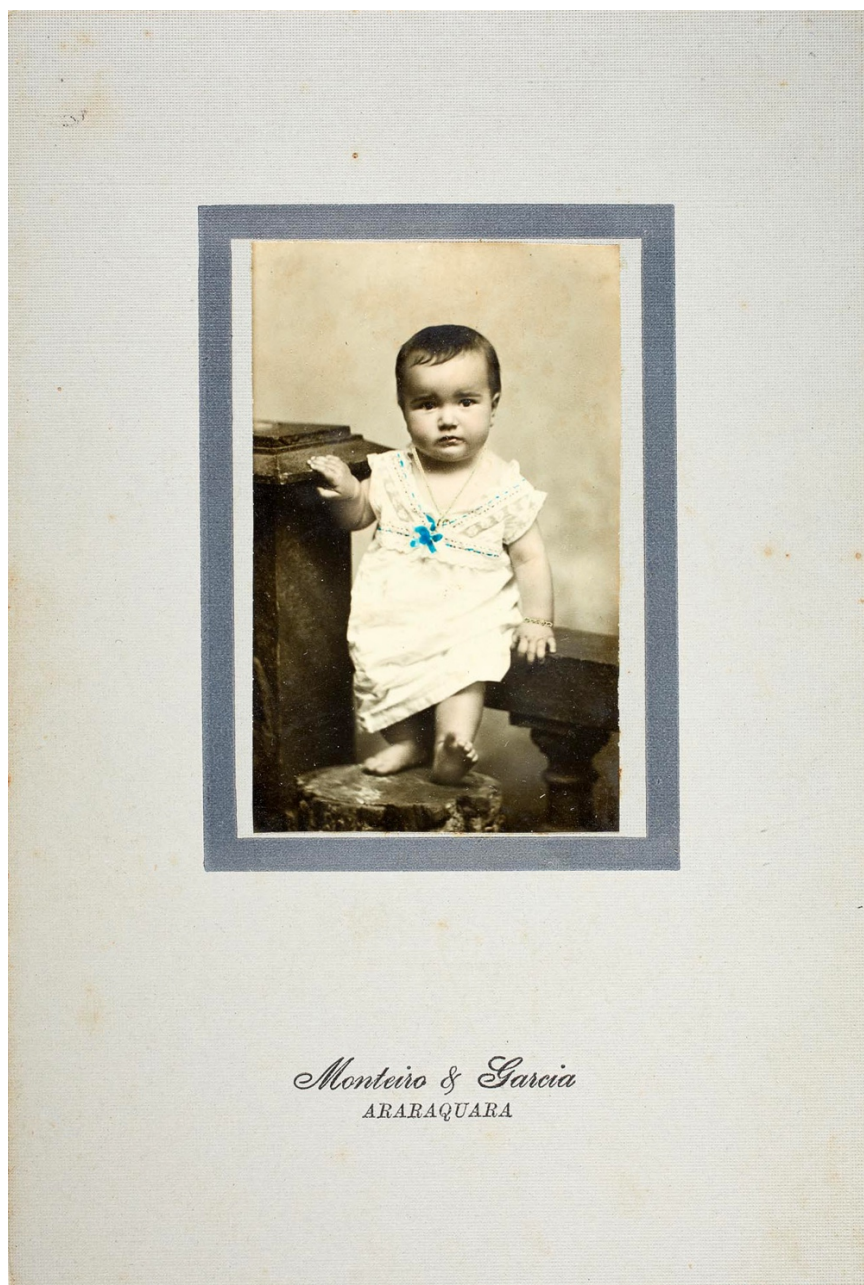
Versos de *cartes de visite* e *cabinet* com os logotipos de fotógrafos que não constam do *Dicionário Histórico-Fotográfico* de Kossoy, embora atuassem no período coberto pelo livro. Podemos observar que as identidades visuais destes fotógrafos são bem mais simples do que as daqueles com estúdio em São Paulo e Araraquara, sendo três delas marcadas com carimbos, um sistema bastante barato de identificação. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

Figura 18



Versos de cartões de visita com o carimbo de José Garcia. Fundo G.M.S. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

Figura 19



Bebê não identificado. Araraquara, década de 1920. Fotografia de Monteiro e Garcia. Formato: 13.8 x 20.8cm. Processo: Gelatina e prata. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Quanto aos fotógrafos que não foram encontrados na bibliografia pesquisada, sabemos que Veridiano de Mello Padua¹⁴ (Figura 20) seria da família de Antonio Candido mas quanto aos outros não foi possível levantar dados. Ficam aqui registrados seus nomes como sugestão para novas pesquisas ou novos pesquisadores, dispostos a investigar seu histórico.

Após o período dos cartões de visita a identificação dos fotógrafos torna-se menos imediata pois os suportes nem sempre trazem assinaturas. A partir dos anos de 1910 já podemos observar, nas coleções do acervo, imagens produzidas por fotógrafos iniciantes, como é o caso de Pio Lourenço Corrêa e seus registros de caçadas ou das temporadas nas estações de águas. E, eventualmente, é possível identificar o fotógrafo através de assinaturas feitas no negativo, como no caso de um retrato de grupo assinado por Augusto Malta. De 1930 em diante, multiplicam-se os registros feitos por fotógrafos amadores que buscam retratar a vida familiar, as férias, os amigos ou colegas de escola, hábito que só foi possível graças ao advento da Kodak, com seu lema "você aperta o botão e nós fazemos o resto". Dessas fotografias é possível localizar os autores quando estes deixam uma anotação na foto, o que nos permitiu identificar, além das imagens feitas por Pio Lourenço, alguma imagens feitas pelo próprio Antonio Candido, no período de sua juventude, em Poços de Caldas.

Dentre os registros feitos por fotógrafos amadores, que possuíam o domínio da técnica porém não tinham a fotografia como profissão, identificamos uma série de paisagens de Poços de Caldas, das quais não foi possível saber o autor, assim como alguns retratos de Gilda de Mello e Souza e paisagens da Fazenda Santa Isabel, em Araraquara, feitas por Ernesto Corrêa, pai do pintor Mário Gruber¹⁵ e tio de Gilda. Tabelaão em Santos, Ernesto tinha o hábito de fotografar tanto na cidade em que morava, produzindo belas paisagens e retratos, quanto nas viagens que fazia à Fazenda Santa Isabel. Os álbuns com sua breve produção estão sob guarda de seu neto, o também pintor Gregório Gruber¹⁶.

Além dos fotógrafos de estúdio da virada do século XIX, dos amadores, como Ernesto Corrêa, e dos inexperientes, como Pio Lourenço e o próprio Antonio Candido, o acervo conta ainda

¹⁴ Veridiano é autor de algumas das fotografias do acervo como, por exemplo o cianótipo da Figura 9, que reproduz o retrato da Figura 20, e a platinotipia da Figura 13.

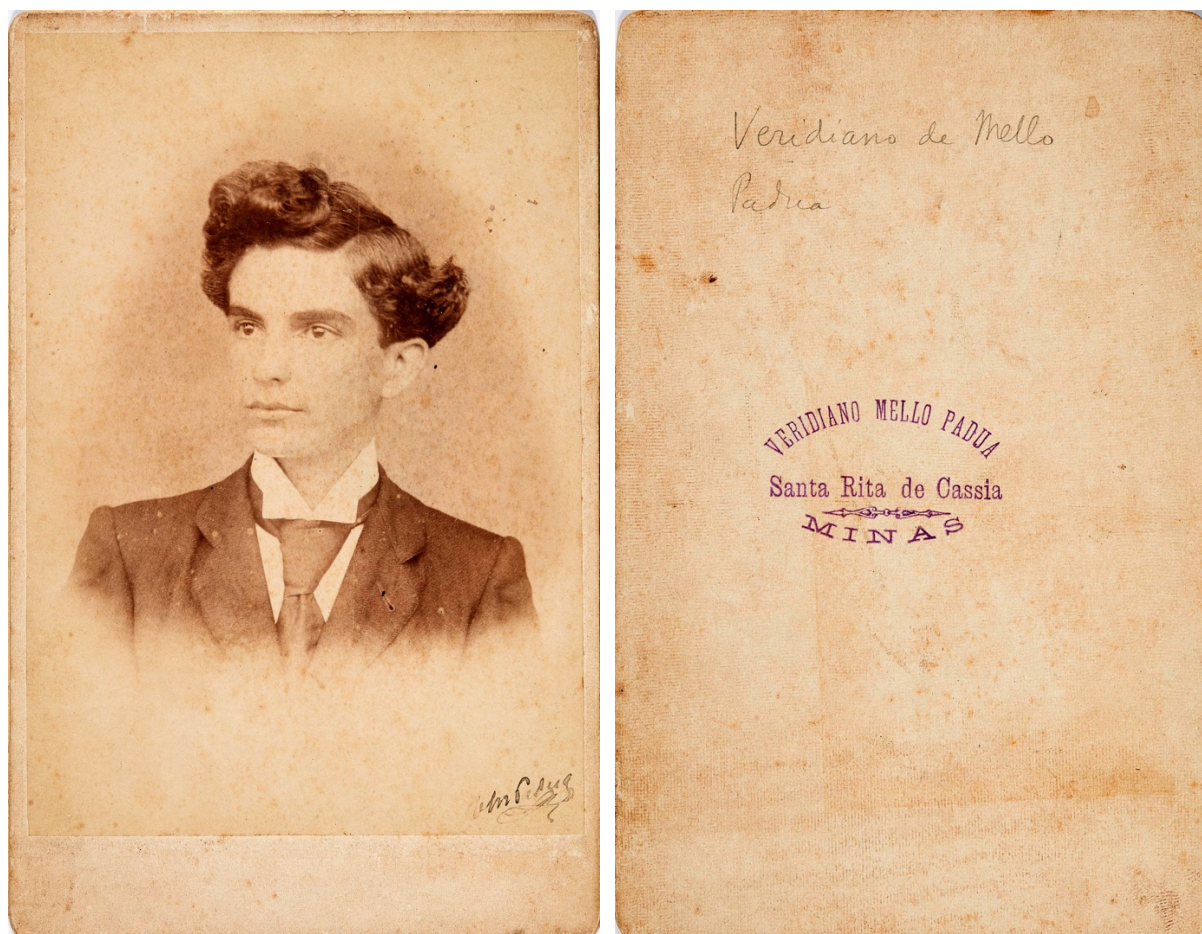
¹⁵ Mário Gruber (Santos, 1927-São Paulo 2011), foi pintor, escultor, gravador e muralista. Aluno de Poty (1924-1998), estudou na *École Supérieure des Beaux-Arts* com Édouard Goerg (1893-1969) e trabalhou com Di Cavalcanti (1897-1976) e Candido Portinari (1903-1962). Foi professor de gravura no MAM-SP e na FAAP.

¹⁶ Gegório Gruber (Santos, 1951) é um pintor, desenhista, gravador, escultor, cenógrafo e fotógrafo cuja obra é especialmente relacionada a paisagem urbana de São Paulo, sendo definida pelos críticos como hiper-realista.

com fotografias de importantes profissionais da segunda metade do século XX e início do XXI, como Madalena Schwartz, Cristiano Mascaro e Bob Wolfelson.

As cerca de 5.000 fotografias acumuladas ao longo da vida dos titulares são em grande parte resultado de herança de parentes, que viam em ambos depositários interessados na memória familiar. Mas há também coleções compradas, como será descrito no ponto 2.2 do capítulo 2, que trata das fotografias da Gaveta, além de fotografias produzidas ao longo da vida de ambos, que os retratam desde a infância até a velhice. O acervo cobre um período de cerca de 170 anos, que vai da década de 1840 ao ano de 2016, porém para seleção das fotografias analisadas nesta dissertação foi estabelecido como recorte o período que vai da década de 1840 ao ano de 1940.

De acordo com o que acabamos de apresentar, o acervo que deu origem a esta pesquisa pertenceu a pessoas cujas trajetórias de vida podem vir a ser objeto de interesse de outros pesquisadores, além de possuir uma considerável variedade de processos fotográficos do século XIX, e ter sido produzido por uma grande quantidade de fotógrafos, que vão dos profissionais de estúdios de grandes centros urbanos, citados e estudados pela historiografia, a nomes desconhecidos que atuavam nas cidades do interior, posteriormente incluindo os amadores com suas câmeras automáticas. Estes três aspectos, titulares, técnicas e fotógrafos, ajudam a traçar o perfil do acervo, cujos temas estão descritos no capítulo a seguir, que trata da maneira como as fotografias estavam organizadas no apartamento dos titulares, tomando os procedimentos classificatórios adotados por estes como referência a respeito dos conjuntos e da relação dos titulares com suas respectivas memórias familiares por meio de imagens.

Figura 20

Frente e verso do cartão gabinete¹⁷ com o retrato de Veridiano de Mello Padua. Cassia, cerca de 1900.
Fotografia: Veridiano de Mello Pádua. Formato: 10,5 x 16,5cm. Processo: ... Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

¹⁷ O cartõe gabinete foi um dos formatos de cartão utilizados como suporte para fotografias albuminadas. Com dimensão de 10,8 x 16,5cm, foram muito populares entre os anos de 1863 e 1920 (FILLIPI, LIMA, CARVALHO, 2002, pp. 21-22).

2. Capítulo 2 – Os locais de guarda

"Local de guarda" foi o nome escolhido para designar os lugares que armazenavam fotografias, no apartamento em que viveram Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza a partir de 1996, ou seja, na etapa final de suas vidas. Esses locais eram, em geral, móveis, mas podiam ser também as paredes ou uma caixa. Em instituições dedicadas à preservação de acervos como, por exemplo, o IEB-USP – que recebeu o acervo fotográfico em questão – é usado o termo "unidade de armazenamento". Neste caso, no entanto, pareceu-nos importante pensar os conjuntos de imagens desta maneira, de acordo com os locais nos quais estavam originalmente reunidos, procurando deixar registro desses dados a futuros pesquisadores que venham se dedicar a este acervo fotográfico, na medida em que os agrupamentos feitos pelos titulares sugerem suas motivações, indicando que o material não era reunido de maneira aleatória e sim, em geral, atendendo a princípios de ordem afetiva ou relacionadas a pesquisas, como se cada um desses lugares de guarda fosse um lugar de memória. De acordo com Nora:

(...) a razão fundamental de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para – o ouro é a única memória do dinheiro – prender um máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA, 1993, 22).

Ao longo dos anos iniciais de pesquisa com este acervo fotográfico, de dezembro de 2015 a março de 2018, as fotografias ainda eram mantidas no apartamento. Neste tempo, estavam em desenvolvimento a monografia para a Fundação Getúlio Vargas, e a proposta do Projeto de Organização do Acervo Pessoal de Gilda e A.C., que viria a ser aprovada em 2018, e segue em desenvolvimento no IEB-USP. Para produzir um registro do acervo, a maneira mais racional de mapear os itens parecia ser listar os grupos de imagens a partir dos lugares em que se encontravam guardados.

Assim sendo, foi estabelecido um método no qual cada item do acervo fotográfico, depois de reproduzido digitalmente, era organizado em planilhas de acordo com o arranjo feito pelos titulares, com cabeçalhos para cada grupo descrevendo as informações contidas nos envelopes e pastas que guardavam os itens originais. Uma série de colunas de dados acompanhava cada imagem e, com a intenção de levantar mais informações além das contidas nas dedicatórias, foram colhidos depoimentos de Antonio Candido a respeito das fotografias.

Este primeiro trabalho em torno do acervo fotográfico se concentrou nas imagens do local de guarda denominado Baú para aplicar a metodologia proposta. O resultado foi a monografia *Imagens da Memória – estudo sobre o acervo fotográfico pessoal de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza* (2017), apresentada à FGV para obtenção do grau de especialista em gestão de bens culturais. A monografia é acompanhada de uma tabela de levantamento de dados na qual estão presentes os campos inicialmente propostos para tratar este conjunto documental. No entanto, com a morte de Antonio Candido, em maio de 2017, e a necessidade de encaminhar o acervo para uma instituição que se responsabilizasse por ele, os critérios de coleta de dados acerca das imagens passaram a ser orientados pela instituição. Perdeu-se, pela mesma razão, a preciosa oportunidade de seguir colhendo os depoimentos de A.C. sobre as imagens.

O capítulo a seguir apresenta os conjuntos de fotografias a partir dos locais de guarda na casa dos titulares, considerando o registro desse dados como relevantes para a análise do acervo como um todo. Esta organização feita pelos titulares deverá ser respeitada pelo IEB-USP, como forma de dar aos futuros pesquisadores alguma referência acerca do circuito percorrido por essas imagens ao longo das décadas. A breve descrição dos conteúdos de cada um dos Locais de Guarda originais tem por objetivo dar um panorama do acervo fotográfico ao leitor.

3.1 Baú

O baú, que ficava no antigo quarto do casal, guardava 266 fotografias organizadas por Gilda de Mello e Souza em dois conjuntos:

- uma série de envelopes, contendo principalmente cartões de visita e gabinete, separados de acordo com a seguinte classificação por papel social e momento no ciclo da vida, anotada em cada um deles: bebês, crianças, comungantes, noivas, mulheres, casais, homens, grupos, fantasias. Aparentemente, estes itens foram, ao menos em parte, herdados de seu tio-avô, Pio Lourenço Corrêa, o que podemos inferir pelas anotações deixadas nos envelopes ou feitas nos versos das fotografias;
- um conjunto de pastas com fotografias dos antepassados de Gilda e amigos da família, em formatos e suportes diversos, aparentemente herdados de seus pais, Hilda Correia Rocha e Candido de Moraes Rocha.

As 266 fotografias que compunham o conjunto armazenado no Baú, após o processo de higienização no IEB-USP, estão temporariamente armazenadas nas caixas polionda de número 1, 2 e 3, relativas ao Fundo G.M.S. Tão logo tenha sido finalizado o processo de reparos do acervo fotográfico, as mesmas serão transferidas para a embalagem definitiva: jaquetas de poliéster dispostas em formato fichário dentro de caixas solander. O mesmo processo de transferência de embalagens por etapa de tratamento ocorrerá com todo o restante do acervo fotográfico.

No que diz respeito ao primeiro grupo de fotografias, a classificação por papel social proposta por Gilda indica um exercício de observação das imagens relacionado a seu universo de pesquisa em torno da função social da moda. Até o momento, não foi possível identificar em que momento de sua vida esta organização foi feita – se quando da redação de sua tese de doutorado, em 1952; se quando da edição do livro *O espírito das roupas*, em 1987; ou se entre essas duas datas, apenas como um livre exercício de observação sem objetivo imediato. O fato é que a classificação proposta por Gilda sugeriu uma investigação focada em papéis sociais, que acabou resultando no capítulo 3 desta dissertação, "Imagens Insurgentes", e na pesquisa quantitativa que o acompanha.

Figura 21



O baú no qual ficavam armazenadas as fotografias organizadas por Gilda de Mello e Souza em envelopes de acordo com papéis sociais e momentos marcantes / rituais de passagem no ciclo de vida, assim como fotografias de seus antepassados do ramo materno. Foto: Laura Escorel, 2017.

Quanto ao segundo grupo de fotografias, este foi organizado tendo como critério as relações de afeto que envolvem o armazenamento deste tipo de objeto de memória: conjuntos de fotos de antepassados, em alguns casos mostrando diversas etapas de suas vidas; retratos das crianças da família; pastas reunindo material relativo a um determinado amigo. Ou seja, critérios ligados à manutenção da memória afetiva e não ao uso da fotografia como objeto de pesquisa. As associações geradas pelas fotografias resultaram, em alguns casos, em depoimentos que não são diretamente sobre as imagens, como no caso do depoimento sobre Estácio Correia, avô materno de Gilda de Mello e Souza, no qual Antonio Candido reconta a noite em que Estácio enterrou sua mulher, Elisa, avó materna de Gilda:

(...) Ele claramente ficou abaladíssimo. Foi enterrada mas na noite em que ela foi enterrada choveu muito. Você enterra a pessoa, cobre a cova com terra e mais tarde vai fazer o túmulo. Então ele, em casa, pensou o seguinte: "está chovendo, é capaz da chuva estar entrando e vai molhar o corpo da Elisa." Aí ele chamou um amigo dele em quem ele tinha confiança, eles arranjaram umas tábuas, saltaram o muro do cemitério e botaram as tábuas em cima da sepultura pra não ir água no corpo dela. Uma história tão bonita, tão triste. Muito comovente. (CANDIDO, comunicação pessoal, 1/3/2016)

Em outros testemunhos motivados pelas fotografias, ainda tratando dos antepassados maternos de Gilda, Antonio Candido relata como funcionava o Brasil do tempo do Império:

Não, Não... No tempo do Império o Brasil não era um país federal, era um país unitário. Quem nomeava os presidentes das províncias era o Imperador. E era justamente uma maneira de botar o paulista em Sergipe, o sergipano em São Paulo, pra não ficar dominado pelas panelinhas locais. Então o Manuel Eufrásio era paranaense, foi nomeado presidente de Pernambuco e foi pra lá. E Dr. Estácio estava terminando o ginásio. Então ele disse pra ele: "você vai terminar o ginásio e você vem fazer o curso de Direito aqui em Recife", que eram as duas faculdades de Direito que existiam. Só. Recife e São Paulo. Ele terminou o ginásio, ele mandou um dinheiro pra ele, pra ele comprar roupa, comprar passagem e ir ficar com ele em Recife. Dr. Estácio, então, se preparou. Estava fazendo as compras quando vai indo pra casa, o jornaleiro gritando: "Morreu Manuel Eufrásio! Morreu Manuel Eufrásio!" Era um homem importante. Ele comprou o jornal e vê que o tio tinha morrido. Aí, não sei... mas ele estudou Direito aqui em São Paulo. Este tio que tomou conta dele um tempo, Manuel Eufrásio Correia. (CANDIDO, comunicação pessoal, 1/3/2016)

Nas páginas a seguir, podemos ver uma pequena amostra das fotografias deste local de guarda. Uma fotografia do envelope "Mulheres" e seu respectivo verso e, em seguida, um item do conjunto de fotografias relativo à família de Gilda: um retrato de sua irmã e do noivo cercados pelos pais e outros parentes. Na primeira imagem a mulher é retratada de busto, rosto a meio perfil, olhar fixo em um ponto cego, cabelos presos e roupas que cobrem não apenas o colo mas também o pescoço. A estrutura dos retratos deste período se repete com enorme constância, variando, eventualmente, para a pose em pé ou sentada, ou acrescentando a presença de elementos cenográficos. Para Barthes, o fundamento da natureza da fotografia está na pose,

naquele momento no qual algo esteve imóvel diante do olho (BARTHES, 1984. p. 117). A este respeito, Turazzi comenta:

A pose é o próprio símbolo da fotografia do século XIX, atravessando toda a sua história como elo de ligação entre as imagens obtidas, os recursos tecnológicos existentes e os agentes sociais envolvidos. A pose é o ponto de partida e de superação do aparente paradoxo que se estabelece nas imagens estáticas de uma sociedade que vive na era do movimento. Onde os homens trilham, cada vez mais, o caminho da velocidade que impulsiona os meios de transporte, a fabricação de mercadorias e as próprias relações sociais. Ao longo da segunda metade do século XIX pode-se mesmo traçar um percurso na história da fotografia que vai da pose ao instantâneo, da imobilidade ao movimento. O cinema, surgido na última década, é invenção das mais festejadas: ele registra, subverte e eterniza não apenas o momento ocorrido numa longa espera ou num instante fugaz, mas sobretudo o movimento que anima a vida e os homens no limiar do século XX (TURAZZI, 1995, p.13).

Ainda quanto à Figura 22, é possível identificar o autor da fotografia por meio do logotipo do estúdio fotográfico de Maximino Riberi, no verso. De acordo com Kossoy (2002), seria um fotógrafo de raras referências, atuante entre o fim do século XIX e o início do século XX, em Ouro Preto e Minas Gerais. O verso deste cartão de visita, no entanto, indica que ele teria atuado também em Tietê, São Paulo.

Na segunda fotografia selecionada para exemplificar o conteúdo deste local de guarda, podemos observar um pouco da mudança nas imagens, resultado do percurso da história da fotografia da pose ao instantâneo, no retrato de grupo em torno de um jovem casal. Embora não haja ambiente de estúdio e a tecnologia já permitisse tempos de exposição mínimos, a estrutura do retrato e a pose dos retratados se mantêm ligadas à estética do estúdio que caracterizava a segunda metade do século XIX, com os retratados organizados de forma simétrica diante da câmera e todos posando. Ou seja, a pose permanece como parte da estética dos retratos independente das questões técnicas que a justificavam no início do desenvolvimento da fotografia. A respeito de fotografias de família, Moreira Leite tece uma série de observações das quais destaco três que me parecem presentes não apenas no Baú, mas também nas diversas fotografias de família espalhadas por todos os locais de guarda deste acervo:

- a uniformidade na representação fotográfica das famílias, de diversas procedências e níveis econômicos;
- a auto-representação das famílias – enfatizando hierarquia, dignidade e estabilidade, e camuflando conflitos e hostilidades;
- a necessidade do código escrito, que tem o poder de situar e até transformar a compreensão sobre o conteúdo da imagem (MOREIRA LEITE, 2001. p. 78).

Figura 22



De acordo com anotação do verso, a mulher retratada seria Sara de Almeida Moraes. Tietê, entre o fim do século XIX e o início do século XX. Fotógrafo: Maximino Riberi. Formato: 6.3 x 10.5cm. Processo: Albumina. Fundo G.M.S. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

Figura 23

Em pé, da esquerda para direita: Pio Lourenço Corrêa, Candido de Moraes Rocha, pai de Gilda e sobrinho de Seu Pio; um homem não identificado, possivelmente parente do noivo. Sentados: Hilda Correia Rocha, mãe de Gilda; Moacir Porto, marido de Maria Elisa; Maria Elisa Rocha Porto, irmã de Gilda; e Zulmira Rocha, mulher e sobrinha de Seu Pio, irmã de Candido Rocha. Araraquara, s.d. Fotografia não identificada. Formato:... Processo: Gelatina e prata. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

3.2 Gaveta

Na gaveta de um dos armários da antessala da suíte, estavam fotografias reunidas por Antonio Candido, e que podem ser classificadas em três grupos:

- as herdadas de Dona Teresina, uma socialista italiana que vivia em Poços de Caldas, e de quem Antonio Candido foi grande amigo¹⁸;
- um grupo de imagens relativo ao tronco materno de Antonio Candido, pessoas das famílias Carneiro de Mendonça e Carvalho Tolentino;
- um grupo de imagens relativo ao tronco paterno de Antonio Candido, pessoas das famílias Mello, Pádua e Pimenta, do ramo de Cassia, Minas Gerais.

As 324 fotografias que compunham o conjunto armazenado na gaveta da antessala, após o processo de higienização no IEB-USP, estão temporariamente armazenadas nas caixas polionda de número 18 e 19, relativas ao Fundo A.C., e receberão o mesmo tratamento descrito no ponto 3.1 desta dissertação.

No que diz respeito à questão formal da representação fotográfica, neste conjunto ainda predomina o retrato posado de fins do século XIX e início do século XX, tirado por um profissional, com exceção das fotografias do álbum de Dona Teresina, no qual a grande maioria dos retratos são instantâneos feitos por amadores. De acordo com depoimento de Antonio Candido, ele teria retirado deste conjunto da Gaveta o que lhe interessava e organizado nas pastas "Família Mello" e "Retratos de Sta. Rita", que ficavam no Armário. No entanto, analisando o conjunto detalhadamente, é possível perceber que permaneceram nesta Gaveta muitos retratos identificados com nomes de parentes no verso. Outro aspecto interessante deste conjunto são os personagens desconhecidos, cujas fotografias não foram descartas, mantendo neste local de guarda uma galeria de tipos da região de Cássia de fins do século XIX e início do século XX que inclui homens em trajes militares, rapazes, casais e até o retrato de uma prostituta.

¹⁸ Ver *Teresina e etc*, de Antonio Candido. Editora Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2007.

Figura 24



A gaveta com as fotografias herdadas de D. Teresina Carini, retratos de Santa Rita de Cassia e alguns retratos de antepassados do ramo materno. Foto: Laura Escorel, 2017.

O material herdado de Dona Teresina é composto de um álbum e algumas fotografias soltas, sendo que o álbum contém cerca de 100 imagens que fogem ao retrato de estúdio, mostrando situações do dia-a-dia daquela senhora italiana em Poços de Caldas: nas ruas da cidade, na praça com amigas, no quintal, com a costura. Fotografias essas misturadas a retratos recebidos de amigos ou parentes, constituindo uma narrativa sobre si mesma. Feito pela própria com restos de papel como cantoneiras, postais e enfeites em meio aos retratos, o álbum de Dona Teresina, é um exemplo do que Batchen comenta no trecho a seguir:

In general, albums gave their owners the chance to have a creative input into the way in which photographs were displayed and seen. Images could be sequenced, captioned, and even imaginatively embellished according to individual whim. (...) (they too are rarely discussed or reproduced in survey histories of photography). (...) they demand we add the physical intimacy of touch to the more distanced experience of looking. And when we do touch, by turning an album's pages, for example, we put the photograph back into motion, (...) (BATCHEN, 2000, p. 68).

Na primeira página do álbum de Dona Teresina vemos os restos de cartelas de selos utilizados como cantoneiras, uma outra sobra de papel como espaço para legenda e recortes de algum texto com reflexões sobre a vida como, por exemplo: "A vida tem um sabor sem par para os que a sabem gozar e apreciar"; "As saudades crescem e avultam com os anos e são inumeráveis na velhice". Para além da fotografia em si, que retrata Dona Teresina tricotando em frente ao Palace Hotel de Poços de Caldas, acompanhada de Laurinda Santos Lobo, a composição como um todo é a entrada proposta pela própria Dona Teresina para seu universo pessoal, reforçando a ideia de intimidade que o contato físico com o álbum proporciona.

Sobre Dona Teresina e Laurinda Santos Lobo, Antonio Candido comenta, acerca de um outro retrato deste conjunto no qual ambas estão presentes:

Essa aqui, essa aqui é uma das mulheres mais famosas do Brasil, naquele tempo. A marechala da elegância, a Laurinda Santos Lobo. Madame Laurinda Santos Lobo, (...). Eu conheci ainda essa senhora, velhíssima. É gente do Rio. A marechala da elegância. Agora, deve ser fotografia tirada em Poços de Caldas. Tiraram e deram pra Dona Teresina. Todo mundo chegava em Poços e queria conhecer a Dona Teresina. Ouvia falar de uma senhora meio esquisita, curiosa, tinha um *tricot*, era muito culta. (CANDIDO, comunicação pessoal, 4/2/2016)

Figura 25



25.1 Na primeira página do álbum de Dona Teresina, seu retrato com Laurinda Santos Lobo em frente ao Palace Hotel. Poços de Caldas. Abril de 1932. Formato: 14 x 8.5cm. Processo: Gelatina e prata. Fundo A.C. **25.2** Uma outra página do álbum de Dona Teresina, na qual podemos ver sua maneira de compor as páginas com várias fotografias. Formato página álbum: 19 x 14.8cm. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

As 46 fotografias do ramo materno de Antonio Candido – famílias Tolentino e Carneiro de Mendonça – que se encontravam neste local de guarda contrastam com as fotografias de Cassia, tanto no que diz respeito às vestimentas e postura dos retratados, quanto no que se refere à natureza dos estúdios fotográficos e suas identidades visuais, que podemos encontrar nos versos das fotografias. Enquanto os itens que vêm de de Cassia são simples, sem muitos adornos, muitas vezes sem assinatura e, quando é possível identificar os estúdios fotográficos ou fotógrafos estes muitas vezes não constam da historiografia, até o momento, nos itens das famílias Tolentino e Carneiro de Mendonça observamos casas fotográficas e fotógrafos já mapeados pela historiografia, e com identidades visuais mais elegantes e rebuscadas do que as dos itens de Cassia.

Por fim, as fotografias relativas aos parentes de Cassia possuem uma história curiosa, que diz respeito à forma como acervos fotográficos pessoais vão se formando através do tempo. Antonio Candido contava que, passando temporada em Cassia, tinha o hábito de visitar o casal Joaquim Candido de Mello e Souza Junior e Maria Bárbara de Mello (Figura 26), ambos seus primos. Depois do jantar, o primo Quinzinho retirava da gaveta uma série de fotografias de família e contava histórias a respeito dos antepassados. Como o casal não tinha filhos, a coleção de fotografias foi prometida a Antonio Candido como herança. Em depoimento a este respeito ele comenta:

Esta é Maria Barbara de Mello, mas universalmente conhecida como Bababa. Nunca ouvi falar o nome dela. Era Bababa. Era filha da filha mais velha do Barão de Cambuí, Guilhermina, casada com Juventino de Assis Pereira Vianna. Ela casou com um primo irmão dela que era Joaquim Candido de Mello e Souza Junior. Eles não tiveram filhos. A bela coleção de fotografias que se perdeu em grande parte, que era pra ser minha, foi o marido dela que guardou, esse que eu falei. Ela era casada com Joaquim Candido de Mello e Souza Junior, apelidado de Quinzinho. Eu era muito amigo dos dois e eles gostavam muito de mim. Ele era primo-irmão do meu pai. Eu o chamava de Quinzinho, você. (CANDIDO, comunicação pessoal, 4/2/2016)

Porém, quando morreu o primo Quinzinho, sua coleção de fotografias foi desmembrada antes que Antonio Candido tivesse oportunidade de reclamá-la. Pesquisando o destino que as fotos teriam tomado, este descobriu que uma parte delas teria sido vendida ao maestro Herculano Lopes, que posteriormente as teria vendido a um colecionador chamado Amilcar Castriota, que gentilmente se dispôs a vendê-las de volta a Antonio Candido quando procurado por este. A coleção adquirida de Amilcar Castriota, no entanto, já não era mais exatamente aquela acumulada pelo primo Quinzinho. Fotografias tinham se perdido e outras tinham sido acrescentadas, atendendo aos critérios colecionistas de Lopes e Castriota, que não tinham a

memória familiar como objetivo. De forma que a coleção adquirida por Antonio Candido e posteriormente armazenada na gaveta continha fotografias de uma série de desconhecidos, ou gente que é possível identificar porém não faz parte dos círculos de parentesco e amizade.

Este episódio é apenas um exemplo dos circuitos que as imagens fotográficas podem percorrer na formação de um acervo pessoal. Assim, podemos identificar como agentes no longo processo de acumulação das fotografias que compunham o conjunto da gaveta da antessala, além de Dona Teresina e Clarisse Tolentino de Mello e Souza, o primo Quinzinho – Joaquim Candido de Mello e Souza Junior –, o maestro Herculano Lopes, o colecionador Amilcar Castriota e, por fim, Blides de Mello Pádua, a quem Antonio Candido se refere em outro trecho do mesmo depoimento, comentando uma dedicatória no verso de um retrato:

É dedicada ao Barão de Cambuí. "Ao nosso padrinho e respeitado avô." Porque antigamente a gente chamava avô de padrinho. Na minha geração, já não. Mas meus primos mais velhos ainda chamavam meu avô "padrinho Antonio Candido". Essas fotografias aqui, que são muito melhores, não foram daquelas que eu comprei do Herculano. Essas foram dadas pela Blides. Quer dizer, eram da Blides. Depois que a Blides morreu, a Blides era irmã do Leopoldo, aí a minha amiga Eli, filha dela, me deu de presente. São muito melhores essas fotografias, você vê, não tem aquela rabiscaria (CANDIDO, comunicação pessoal, 4/2/2016).

Figura 26



Maria Bárbara, mais conhecida como Bababa. Local desconhecido. s.d. Fotógrafo: Henrique Sormani. Formato: 6.3 x 8.5cm. Processo: Albumina. Manuscrito no verso: D. Maria Bárbara (Bababa). Filha de Juventino de Assis Pereira Viana e Guilhermina Candida de Mello e Souza; esposa de Quinzinho, Joaquim Candido de Mello e Souza.

3.3 Armário

No armário do quarto de hóspedes ficava a maior e mais organizada parte do acervo fotográfico. As nove pastas, três caixas de metal, uma caixa de papelão, vários envelopes e alguns álbuns, identificados com etiquetas e tendo a grande maioria de suas imagens comentadas no verso, foram organizadas por Antonio Candido, Gilda e pela filha mais velha do casal, Ana Luisa Escorel, o que podemos identificar de acordo com as caligrafias encontradas em envelopes e pastas. Dentre as pastas, seis estavam relacionadas aos parentes e atividades de Antonio Candido, uma identificada com o nome do casal, e as outras duas se referiam aos parentes e atividades de Gilda; as caixas de metal tinham fotografias misturadas de várias épocas e pessoas; a caixa de papelão reunia imagens relativas ao livro *O espírito das roupas* (2009); os envelopes guardavam, principalmente, material relativo a Antonio Candido e seus antepassados; e os álbuns eram, em geral, relacionados a eventos ou descendentes. De maneira bastante resumida, a conteúdo deste local de guarda pode ser listado da seguinte maneira:

- Pasta Antonio Candido, vida familiar;
- Pasta Antonio Candido, vida social;
- Grupo de envelopes com retratos dos antepassados e da infância de Antonio Candido;
- Pasta Família Mello;
- Pasta Gilda;
- Pasta Gilda e Antonio Candido;
- Pasta Parentes de Santa Rita (Cássia) e do Rio;
- Caixa Pio Lourenço Corrêa (fotos "O espírito das roupas");
- Pasta Retratos de Santa Rita (Cássia);
- Álbuns: uma série de álbuns de diversos formatos, retratando principalmente eventos ou visitas a Antonio Candido e Gilda mas também a família em Poços de Caldas no início dos anos de 1980 e os descendentes, em especial, bisnetos.
- Caixas: 3 caixas de metal com fotografias de temas diversos.

As 2.510 fotografias que compunham o conjunto armazenado no armário do quarto de hóspedes, após o processo de higienização no IEB-USP, estão temporariamente armazenadas nas caixas polionda de número 1 a 17 relativas ao Fundo A.C., e nas caixas polionda de número 4, 15 e 17 relativas ao Fundo Gilda M.S. e receberão o mesmo tratamento descrito no ponto 3.1 desta dissertação.

Figura 27



O armário no qual ficava armazenada a maior quantidade do material organizado por Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza. Laura Escorel, 2017.

Em relação aos agentes de acumulação anteriores aos titulares, podemos identificar: Pio Lourenço Corrêa; os pais de Gilda, Candido de Moraes Rocha e Hilda Correia Rocha; os pais de Antonio Candido, Aristides Candido de Mello e Souza e Clarisse Tolentino de Mello e Souza; e o primo de Antonio Candido, Joaquim Candido de Mello e Souza Junior¹⁹, embora possivelmente haja outros que poderão ser identificados com a continuidade das pesquisas.

Quanto às questões formais, dada a extensão de tempo que as imagens deste local de guarda alcançam, podemos observar o aumento da fotografia instantânea à medida em que o século XX avança, enquanto o retrato de estúdio vai gradativamente diminuindo sua presença. Um dos tipos de retrato que surge e se difunde, acompanhando quase todo o século XX, é o 3x4, cuja função era distinta dos cartões de visita. Enquanto o primeiro é usualmente feito para figurar em documentos, os cartões de visita eram um objeto de trocas afetivas e construção de identidade. O cuidado com que estas fotografias estavam armazenadas, organizadas e identificadas demonstra consciência da importância das imagens na construção de uma cultura de memória:

Se, como nos afirmou Le Goff, "o documento é monumento", é porque resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada "imagem de si próprias." Assim sendo, observa-se que a fotografia não só revolucionou a memória individual – aspecto já bastante ressaltado na historiografia atual – como também contribuiu decisivamente para uma dada construção da memória social, objeto da história. A força comprovadora de suas imagens, preservando o passado pelo registro desse tempo na memória coletiva, incidia também sobre o *tempo-futuro*, na medida em que a fotografia mostrava-se capaz de construir pela imagem um dado projeto de armazenamento do *tempo-presente* na memória coletiva das gerações futuras. (TURAZZI, 1995, p.31.)

Neste caso, parece existir, além da questão da auto-imagem, um compromisso com a memória de outros, com as trajetórias daqueles que são vistos pelos titulares do acervo, os guardiões dessas memórias, como dignos de serem lembrados por suas pequenas façanhas, feitos generosos, aventuras improváveis. Personagens da vida familiar, considerados secundários para os relatos da História, através dos quais, no entanto, podemos conhecer hábitos e costumes do Brasil da segunda metade do século XIX e do século XX, observando, em paralelo à trajetória da família e dos indivíduos, os processos fotográficos e a estética dos retratos se transformando através das décadas.

¹⁹ Coleção que foi desmembrada pelos parentes, parte vendida ao Maestro Herculano Lopes, posteriormente comprada por Amílcar Castriota, de quem Antonio Candido conseguiu comprá-las.

Como podemos ver na Figura 28, é o hábito de dedicar as fotografias a parentes, ou de simplesmente anotar os nomes dos retratados no verso, que nos permite identificar, datar e localizar uma grande parte das imagens deste acervo. A este respeito, Moreira Leite comenta:

As fotografias podem comunicar uma atmosfera e exprimir sentimentos. Mas mal permitem a transmissão da construção social de significados culturais. Até no caso elementar do retrato, a imagem é muda – não revela o nome ou quem é o retratado, não indica por si mesma a data e o local do conteúdo. Embora forneça indícios através dos quais podemos deduzi-los, só saberemos com certeza desses dados através de uma identificação verbal (MOREIRA LEITE, 2001, p. 46).

Figura 28



Lucila, prima de Antonio Candido, em criança. Fotografia não identificado. Cassia, Minas Gerais, 1922. Formato: ... Processo: Gelatina e prata. O manuscrito diz: *Ao Aristides e Clarisse oferece a Lucila. Cassia, 15 de junho de 1922.* No verso, um manuscrito com outra caligrafia, diz: *Lucila Padua de Mello e Souza, nascida em 1917, hoje Madre Maria Angélica do Menino Jesus, fundadora do Carmelo de São José, em Passos.* Reprodução: Guilherme Maranhão 2018.

Tanto na Figura 28 quanto na Figura 29, são as anotações feitas nas imagens que nos permitem identificar as pessoas presentes, na ausência dos depoimentos orais dos titulares do acervo. No caso da Figura 29, vemos um retrato de família no qual o avó de Antonio Candido, também ele chamado Antonio Candido, posa com sua segunda mulher e os filhos de ambos os casamentos. Todos com suas melhores roupas em um cenário com os elementos de estúdio que parecem dispostos ao ar livre, se observarmos as características do chão. A atitude do menino Aristides, que coloca uma das mãos sobre o ombro da irmã mais nova e a outra sobre a mão do pai, possivelmente uma orientação do fotógrafo para compor o retrato, resulta num gesto de afeto com o pai e proteção com a irmã, mesmo que encendada. Refletindo sobre álbuns de família Sandra Sofia Machado Koutsoukos comenta:

O retrato não deixa transparecer, na relação das pessoas retratadas em uma mesma foto quaisquer dissabores, desavenças, conflitos, às vezes nem mesmo amores. O álbum antigo possibilitou ao dono determinar como suas imagens seriam mostradas, vistas e lembradas. Ali era registrado e armazenado apenas o que interessava para aquele tipo de álbum, apenas o que interessava que fizesse parte da memória familiar, já que, afinal, a fotografia ajuda a "não esquecer" e o que não é fotografado acaba por cair no esquecimento (KOUTSOUKOS, 2013, p. 81).

Figura 29



Retrato de família. Da esquerda para a direita: Antonio, João Candido (na cadeira), Urbano, D. Libânia, Leôncia (atrás), região de Cassia (na frente), coronel Antonio Candido, Aristides e Matilde. Cassia, s.d. Fotografia não identificado. Formato: 10.5 x 16.3cm. Processo: Albumina. Fundo A.C. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

3.4 Caixa

Na caixa que se encontrava na Editora Ouro sobre Azul, no Rio de Janeiro, estava uma parte do acervo selecionada pela filha mais velha do casal, a designer e editora Ana Luisa Escorel, para figurar em livros, catálogos e exposições, mais especificamente os livros *Um funcionário da monarquia - ensaio sobre o segundo escalão*, Antonio Candido, (2001); *Pio e Mário – diálogo da vida inteira*, (2009), e a exposição *Gilda, a paixão pela forma* (2007), com seu respectivo catálogo. Lá estavam:

- dois álbuns relativos a Pio Corrêa, organizados por Gilda, que representam importante parte da coleção que Pio deixou para ela, tanto no que se refere à memória dos antepassados quanto no que diz respeito aos registros de suas próprias atividades, um documento valioso acerca da vida no interior de São Paulo naquele período. Este material foi, em grande parte, apresentado ao público na edição de *Pio & Mário – diálogo da vida inteira* (2009);
- um fichário de folhas plásticas contendo uma série de cartões de visita e gabinete, também parte do legado de Pio Lourenço para Gilda e utilizada na edição de *Pio e Mário*;
- uma pasta de papel kraft contendo fotografias de Mário de Andrade;
- duas pastas de folhas plásticas organizadas por Gilda com fotos de Mário de Andrade, que documentam a vida familiar e boa parte da vida social deste, e que também foram utilizados em *Pio e Mário*, denominada Mário de Andrade I (1934-1945);
- algumas imagens soltas de antepassados de Antonio Candido, em especial do ramo materno, que ilustram *Um funcionário da Monarquia – ensaio sobre o segundo escalão* (2001);
- fotos que documentam a trajetória de Gilda, usadas no catálogo e na exposição *Gilda, a paixão pela forma* (2007), organizada pelo Sesc Araraquara, em homenagem à professora.

As 481 fotografias, que compunham o conjunto armazenado na caixa que estava na Editora Ouro sobre Azul, após o processo de higienização no IEB-USP, estão temporariamente armazenadas nas caixas polionda de 5 a 9, 16 e 18 relativas ao Fundo G.M.S. e receberão o mesmo tratamento descrito no ponto 3.1 desta dissertação.

Figura 30



A caixa na qual ficavam armazenadas as fotografias que estavam na editora Ouro sobre Azul, no Rio de Janeiro.
Foto: Laura Escorel, 2017.

Neste local de guarda se destacam os álbuns montados por Gilda retratando as atividades de Pio Lourenço, assim como as pastas que buscam apresentar o universo familiar e social de Mário de Andrade. Em ambos os casos podemos observar o desejo da construção de uma narrativa a respeito destes dois personagens tendo as fotografias como fio condutor. Os quatro itens foram meticulosamente legendados por Gilda, sendo que, no caso das pastas relativas a Mário de Andrade, foram acrescentados recortes de revista e cartões postais com paisagens de São Paulo e Rio de Janeiro apresentando o espaço urbano no qual Mário vivia.

É curioso observar que essa forma de apropriação dos itens e das memórias de antepassados, exercida por Gilda na construção dos álbuns acima citados, é retomada por sua filha Ana Luisa Escorel que, percebendo o interesse do material, promoveu a edição da correspondência de ambos acompanhada das fotografias. Quanto ao restante do material deste local de guarda, são itens que foram selecionados por Ana Luisa de diversos dos conjuntos que se encontravam no apartamento dos titulares sem que tivesse sido feito um registro de onde estes saíram. Assim, passamos a considerar a Caixa como um local de guarda cujo critério de seleção não foi estabelecido pelos titulares, e sim por uma de suas filhas, e no qual o foco não era o desenvolvimento de pesquisa ou a preservação da memória familiar, e sim a realização de projetos culturais nos quais as fotografias possuíam papel fundamental na construção das narrativas.

Como exemplo das fotografias deste local de guarda destaco o retrato da Figura 31, do Álbum 1 de Pio Lourenço; e o retrato de Mário de Andrade²⁰ em criança (Figura 32), do álbum Mário de Andrade I. Filho de Maria Luisa (Figura 46) e Carlos Andrade, Mário era neto de Ana Francisca (Figura 45) e Joaquim Almeida Leite Moraes (Figura 7), por parte de mãe.

²⁰ Embora alguns pensadores interpretem Mario de Andrade como um escritor negro, no caso de levantamento quantitativo feito para esta pesquisa ele não foi contabilizado como tal pelas seguintes razões: o próprio Mário não se reconhecia como negro, embora esta fosse uma questão conflituosa para o autor; o acervo possui muitas imagens de Mario, o que daria uma visão distorcida da participação de pessoas negras no universo de imagens tratado na medida em que Mario seria uma exceção em seu círculo social; a complexidade da questão racial em torno de Mario de Andrade não caberia no escopo desta dissertação.

Figura 31



Pio Lourenço Corrêa. Araraquara, cerca de 1915. Fotografia: provavelmente Zulmira. Formato: 18 x 11.5cm. Processo:.. Cópia cromogênea de um *Autochrome*. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Figura 32



Mário de Andrade. São Paulo, cerca de 1896. Fotografia de Gaensly & Lindemann. Formato: 10.8 x 16.5cm. Processo: Albumina. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

3.5 Dispersas

Após a morte de Antonio Candido, e com a necessidade de destinar todos os seus pertences, outros locais de guarda foram descobertos, como a gaveta da escrivaninha que havia sido de Gilda e um armário no qual Antonio Candido havia organizado todos os papéis de trabalho de sua companheira, e onde havia também fotografias além de acervo textual. Foram encontradas caixas e envelopes de fotografias também no alto dos armários e, em função da necessidade de transferi-los todos ao IEB-USP com alguma urgência, estes novos locais de guarda não puderam ser minuciosamente mapeados, sendo essas fotografias reunidas em um único grupo chamado "Dispersas". Destas, 509 pertenciam a Gilda e 391 a Antonio Candido. Embora nem todos os conjuntos tenham um perfil definido, alguns podendo ser caracterizados como miscelâneas, aqueles que foi possível identificar como reunidos em torno de um tema são:

Do Fundo Gilda de Mello e Souza:

- um álbum de Pio Lourenço Corrêa;
- uma caixa contendo material relativo a Pio Lourenço Corrêa;
- uma pasta com as fotografias usadas para ilustrar a edição de *O espírito das roupas – a moda no século XIX*, de Gilda de Mello e Souza, editado em 1987 pela Companhia das Letras;
- uma pasta reunindo fotografias evidentemente ligadas à pesquisa sobre a moda que, no entanto, na sua grande maioria, não foram usadas na edição da Cia. das Letras;
- uma pasta contendo os desenhos da própria Gilda e outras ilustrações e gravuras que foram usadas na edição de *O espírito das roupas*;
- duas pastas de folhas plásticas denominadas "Mário de Andrade II - 1923 a 1933"; "Mário de Andrade - as personagens e seus modelos", com material organizado por Gilda, e que estão relacionadas às pastas que estavam na Caixa que ficava na Editora Ouro sobre Azul.

Do Fundo Antonio Candido:

- uma caixa contendo material relativo aos antepassados maternos, em especial sua tia Zulma, na casa de quem viveu na juventude e de quem foi grande amigo;
- uma pasta com fotos de antepassados e parentes, tanto do lado materno quanto paterno;
- envelopes com fotografias da juventude em Poços de Caldas;
- envelopes com fotografias retratando a trajetória profissional do médico Aristides Candido de Mello e Souza, pai de Antonio Candido;

– uma coleção de cartões postais com paisagens de Milão e Torino, aparentemente herdados de Dona Teresina em função das assinaturas encontradas no verso de alguns deles.

As 900 fotografias que compunham os diversos conjuntos encontrados depois da morte de Antonio Candido, após o processo de higienização no IEB-USP, estão temporariamente armazenadas nas caixas polionda de número 20 a 23, relativas ao Fundo A.C., e nas caixas polionda de número 10 a 16 e 19 relativas ao Fundo G.M.S. Todas receberão o mesmo tratamento descrito no ponto 3.1 desta dissertação.

Dois exemplos do Fundo G.M.S. apresentam um pouco do conteúdo reunido neste Local de Guarda. Primeiro, o álbum original de Pio Lourenço do qual foram retiradas as páginas iniciais e também muitas das fotos das cantoneiras nas páginas finais, o que leva a supor que os dois álbuns montados por Gilda para construir a sua narrativa visual a respeito de Pio tenham, ao menos parcialmente, sido montados com material que originalmente estaria neste álbum. Nele está retratado o grupo de caça de Pio, "Os Conjurados", assim como as viagens com a mulher e os parentes para a Estação de Águas da Prata. As sequências de imagens com legendas escritas sobre as próprias fotografias contam histórias, como no caso do pássaro exótico encontrado durante a caçada que é incorporado ao grupo com direito a vários retratos.

E, em seguida, alguns dos cartões de visita retratando crianças que estavam em uma das pastas de material relativo ao livro *O espírito das roupas*. Como já foi dito acima, estas pastas tem uma boa quantidade de material que não foi usado na edição, como no caso da Figura 34. A constância com que grupos de fotografias de crianças aparecem – como no caso do Baú e em outros conjuntos do acervo – indica o interesse de Gilda no tema como objeto de suas pesquisas sobre a moda no século XIX. A anotação sobre a roupa de marinheiro em crianças, especialmente em meninos, neste período, aparece algumas vezes em envelopes ou versos de fotografias.

Figura 33



33.1 Os Conjurados em 1924. A pega de Isidoro Bicudo na águas do Tietê. Foto: Pio Lourenço Corrêa. São Paulo, 1924. Formato: 13.8 x 8.7cm. Processo: Gelatina e prata. **33.2** Mais novo "Conjurado", Isidoro Bicudo, é incorporado a turma no acampamento do "Ansiedade" em set. de 1924. Foto: Pio Lourenço Corrêa. São Paulo, 1924. Formato: 13.8 x 8.7cm. Processo: Gelatina e prata. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

Figura 34



34.1 Zilota Lebéis. Fotografia: Renouleau, São Paulo, s.d. **34.2** Menina não identificada. Rio de Janeiro. s.d. Fotografia: Guimarães. Manuscrito no verso: *Menina possivelmente da família de Miguel Pereira*. **32.3** Miguel Pereira. Rio de Janeiro, 1881. Fotografia: A. Elias da Silva. Manuscrito no verso: *O professor Miguel Pereira aos 12 anos quando veio matricular-se no Pedro II. Dado por sua filha Maria Clara*. **32.4** Menino não identificado. São Paulo. s.d. Fotografia: Militão. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

3.6 Paredes

Nas paredes do apartamento ficavam expostas fotografias de família. Na sala, os retratos da avó paterna de Gilda, Isabel Maria do Carmo Corrêa Rocha (Figura 46), e da irmã desta, Maria Luisa Andrade (Figura 36) – mãe de Mário de Andrade –, acompanhados de fotografias de paisagem da Fazenda Santa Isabel, em Araraquara, interior de São Paulo. Nas áreas privadas, retratos dos antepassados de Antonio Candido e Gilda, assim como fotos de seus descendentes. As 52 fotografias que compunham o conjunto exposto pelos diversos ambientes da casa foram entregues ao IEB-USP apenas em formato digital. Os itens físicos foram guardados pelas herdeiras e por outros parentes. Ainda que estes itens tenham sido entregues apenas em formato digital, as paredes do apartamento são tomadas como Local de Guarda na medida em que compõem mais um dos conjuntos organizados pelos titulares, de especial interesse para a análise dos personagens do imaginário familiar. Neste contexto, chama atenção o caso das paredes da sala, um ambiente repleto de móveis de design e objetos de arte, para o qual foram escolhidos os retratos de duas mulheres que remetem a Mário de Andrade, personagem fundamental na vida de Gilda.

Foi na casa de sua tia-avó Maria Luisa que Gilda morou a partir dos 12 anos, como já foi dito anteriormente. A generosidade da família de Mário, constantemente lembrada por Gilda ao longo de sua vida, explica a escolha por imagens deste ramo familiar para a sala de estar, através dos retratos de Maria Luisa e Isabel. Quatro paisagens da Fazenda Santa Isabel, propriedade da família de Gilda em Araraquara, acompanham os retratos: duas delas ainda no início do século XX, feitas pelos fotógrafos da região que assinavam Monteiro & Garcia; e duas outras feitas na década de 1930 por Ernesto Correia, tio de Gilda e pai do pintor Mario Gruber. A escolha dos antepassados a serem homenageados no espaço social da residência recai sobre antepassadas da mulher do casal, escolha curiosa, em especial, se levarmos em consideração a quantidade de antepassados homens, tanto de Gilda quanto de Antonio Candido, que obtiveram projeção pública em suas vidas. De forma que a escolha pelas mulheres, aparentemente um gesto de reconhecimento, foi também parcialmente responsável pelo interesse em analisar o lugar da mulher neste acervo fotográfico em um dos pontos do capítulo 3.

Figura 35



A parede na qual ficavam os retratos de Maria Luisa Andrade e Isabel Corrêa Rocha, tia-avó e avó de Gilda de Mello e Souza, respectivamente. Foto: Laura Escorel, 2017.

Figura 36



Maria Luisa Andrade. São Paulo. Década de 1890. Fotografia: Henschel & Cia. Succ. Wollschlaeger. Formato: 6,3 x 10,3cm. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018. *Mãe de Mario de Andrade e tia-avó de Gilda, em cuja casa esta viveu dos 12 anos até o casamento com Antonio Candido, era filha de Ana Francisca e Joaquim de Almeida Leite Moraes.*

Figura 37



35.1 Mário Gruber na Fazenda Santa Isabel. Araraquara. Década de 1930. Fotógrafo: Ernesto Correia. Formato: ... Processo: Gelatina e prata. **35.2** A sede da Fazenda Santa Isabel. Araraquara. Início do século XX. Fotógrafo: Monteiro e Garcia. Formato: ... Processo: Gelatina e prata. Reproduções Guilherme Maranhão, 2018.

Para concluir a descrição dos Locais de Guarda do acervo fotográfico no apartamento dos titulares é possível citar algumas observações:

- o Baú era um local de guarda que continha material exclusivamente de Gilda, evidenciando seu uso da fotografia como objeto de pesquisa, assim como um pouco de seu método de trabalho por meio do exercício de classificação das imagens;
- o Gaveta era um local de guarda que continha material exclusivamente de Antonio Candido, indicando seu interesse em fotografias como meio de cultivar a memória familiar, assim como o fato de ter se tornado ele depositário dos acervos de outros, antepassados ou não, como no caso de Dona Teresina;
- o Armário era um local de guarda que continha material de ambos e no qual este material se encontrava mais organizado. Era também aquele no qual o conteúdo das imagens está mais voltado para as trajetórias de vida dos titulares;
- a Caixa era um local de guarda que continha material selecionado para figurar em projetos culturais como livros e exposições, o que significa dizer que este conjunto de imagens já havia se tornado de acesso público mesmo antes da doação do acervo para o IEB-USP;
- quanto às fotografias reunidas como Dispersas, o conjunto contém material de ambos os titulares a respeito de suas trajetórias de vidas, seus antepasados e também de suas pesquisas;
- por fim, as Paredes eram o local de guarda que funcionava simultaneamente como espaço expositivo, e no qual eram apresentadas fotografias de família, tanto de antepassados quanto de descendentes. Neste caso, nota-se a escolha dos retratos de mulheres antepassadas de Gilda para o espaço social do apartamento, como um discurso público dos titulares.

Por fim, não parece adequado definir algum dos conjuntos como sendo mais importante do que o outro. Esta hierarquia será dada em função dos interesses de cada um dos pesquisadores que porventura venham a consultar o acervo fotográfico em questão.

3. Capítulo 3 – Imagens Insurgentes

Na pesquisa com imagens, o exercício de olhar repetidas vezes é importante para que as camadas de significado possam ir aos poucos se revelando. Significados que podem não ser intencionais ou que estão ocultos em um primeiro momento, se apresentam à medida que o olhar se detém tanto na visualidade, quanto na materialidade de cada um desses ítems fotográficos. Assim, também no caso deste trabalho, inumeráveis sessões de observação das fotografias fizeram com que um olhar inicialmente focado na preservação do acervo pudesse migrar para a organização dos ítems, e daí para a observação das imagens em si, das quais se destacaram os retratos de mulheres e negros, tema deste capítulo. Os processos para que estes dois grupos de fotografias fossem escolhidos como foco de interesse, no entanto, foram distintos um do outro.

No caso das mulheres, estas se apresentaram como tema a partir das seguintes observações:

- das fotografias do Baú organizadas por Gilda que, com as categorias de "comungantes", "noivas" e "casais", indicam o interesse nos ritos sociais experimentados pelas mulheres ao longo da vida;
- da importância dada à figura da mulher no livro de Gilda sobre a moda no século XIX, *O espírito das roupas*;
- da presença dos retratos de Maria Luisa e Isabel como as únicas fotografias de antepassados na sala de estar do apartamento de Gilda e Antonio Candido;
- de uma observação semelhante, feita por duas artistas plásticas diferentes que costumam trabalhar com acervos fotográficos – Rosangela Rennó e Helena Martins Costa²² – de que os retratos de mulheres seriam encontrados em menor quantidade que os de homens, em acervos pessoais com os quais ambas haviam trabalhado. O que contradiz a afirmação de Miriam Moreira Leite de que os retratos de mulheres e crianças seriam a maioria em acervos pessoais (MOREIRA LEITE, 2001, p. 74).

Portanto, foram a presença recorrente da figura feminina como tema de interesse presente no próprio acervo, e as observações de pessoas do campo a respeito dos retratos de mulheres que motivaram o interesse na investigação destas imagens.

²² Os encontros com Rosangela Rennó e Helena Martins Costa aconteceram no segundo semestre de 2018, no Instituto Moreira Salles, quando cada uma delas esteve no IMS, a primeira falando sobre seu livro de cabeceira e a segunda sobre sua obra.

Figura 38



O comendador Joaquim Lourenço Corrêa, bisavô de Gilda de Mello e Souza, nos fundos da casa da fazenda São Lourenço, retratado com os bens que, no campo, designavam status: as propriedades como casa e terras, os escravos, os filhos e a mulher. Araraquara, cerca de 1860. Formato 11.3 x 13.5cm. Processo: Fotografia albuminada. Fotógrafo desconhecido. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Já no que diz respeito à presença de pessoas negras nas fotografias do acervo, a questão foi justamente inversa. Não foi sua presença, e sim sua ausência no conjunto (e seu lugar nas poucas imagens nas quais estão presentes) que, após este exercício de observação recorrente das fotografias, um dia saltou aos olhos. Dentre as imagens mais impressionantes com a presença de pessoas negras está a fotografia da Figura 38, que aparece tanto no livro *O espírito da roupas* quanto em *Pio e Mário*. A estrutura da imagem, que sugere a hierarquia entre os grupos presentes, é um retrato das estruturas sociais do Brasil daquele período, cujos reflexos ainda hoje marcam profundamente a sociedade brasileira. Nela o comendador Joaquim Lourenço Corrêa, fazendeiro na região de Araraquara e pai de Pio Lourenço (Figura 31), posa montado em seu cavalo branco, no fundo da casa da Fazenda São Lourenço. O único outro homem presente na imagem é o escravo de pés descalços, que segura a cabeça do cavalo para que esta não saia tremida no retrato. No mais, apenas mulheres e crianças, organizadas de forma que as brancas – esposa, filhas e netas do comendador – fiquem nos degraus da escada que dá acesso à porta, estando assim um patamar acima das pessoas negras, embora um patamar abaixo do espaço ocupado pelo comendador, cujo rosto, com seu chapéu claro, se destaca contra o retângulo escuro formado pelo vão da porta. As mulheres e crianças negras estão abaixo das brancas, amontoadas no canto, sendo que algumas das crianças sentadas no chão estão colocadas no vão formado pelas patas do cavalo, ganhando uma moldura inesperada que enfatiza a indignidade da estrutura de classes que o retrato expõe. Apenas um rosto negro é visto do lado de dentro da casa, fazendo supor que fosse uma mucama, como eram usualmente chamadas as que faziam o serviço doméstico e viviam próximas aos senhores. Em primeiro plano, na frente de todo o grupo, o cachorro posa confortavelmente, sinalizando que as propriedades de seu dono estão bem guardadas. Sua figura em destaque, com bastante área vazia em torno, faz um contraste desconfortável com as crianças amontoadas do lado esquerdo, que procuram um espaço para que seus corpos também sejam registrados naquele momento único do retrato. Ainda em torno desta imagem, Gilda de Mello e Souza observa que o campo e a cidade lançam mão de métodos distintos para demonstrar a posição social de seus membros.

Enquanto no grande centro urbano é através do consumo e do requinte de maneiras que julgamos a respeitabilidade de uma classe (...), no campo, onde o vínculo é comunitário e o grupo suficientemente pequeno, é através do conhecimento efetivo da história de cada um – da história familiar, econômica ou social – que situamos o indivíduo nesta ou naquela classe. (SOUZA, 1987, p. 117).

Na Figura 39 podemos observar os modos da cidade grande, atentando para o fato de que além do deslocamento no espaço – do interior de São Paulo para a cidade do Rio de Janeiro – ocorre também um deslocamento no tempo – do ano de 1860 para 1901 – entre as duas fotografias.

Levando-se em consideração esse deslocamento, a fotografia da Figura 39 apresenta alguns aspectos do "requite de maneiras" citado por Gilda, que vão da materialidade do objeto aos aspectos visuais da imagem. Quanto à materialidade, podemos notar que embora seja um objeto simples, ganha um suporte adornado com frisos em torno da fotografia recortada em formato arredondado, criando assim uma moldura para o grupo retratado.

Embora no centro da imagem esteja Bulhões de Carvalho, sentado no chão de maneira informal, este retrato de grupo se organiza em torno da figura do médico Miguel Pereira, colega de profissão do primeiro, de pé, vestido de branco, tendo ao lado sua casa, na janela da qual aparece sua mulher, Maria Clara, com Helena, a primogênita do casal, no colo e, ao fundo, elegantemente vestido e calçado, o criado Davi. Ainda que as roupas elegantes e a organização do grupo aparentem um verniz de civilidade, em especial na comparação com a fotografia da Figura 38, o significado das duas imagens é semelhante: em ambos os casos, guardadas as diferenças espaciais e temporais, o chefe de família é retratado com seus símbolos de *status*. No caso do comendador Joaquim Lourenço, as mulheres da casa, os escravos, os animais e a casa. No caso de Miguel Pereira, além da casa, surgem as figura do amigo, do criado e da esposa. Esta última, que no retrato da Figura 38 é apenas mais uma das mulheres brancas que surgem por detrás do comendador, ganha destaque na Figura 39, emoldurada pela janela e protegida pela balaustrada, reforçando seu lugar como o espaço interno da casa.

Refletindo sobre as formas de representação do indivíduo no espaço público na São Paulo de fins do século XIX, Vânia Carvalho e Solange Lima apresentam o mobiliário de ferro e os sistemas materiais e visuais de ornamentação dele decorrentes como elementos que disciplinam as novas posturas corporais e a gestualidade exigidas no comportamento público pela etiqueta do período (CARVALHO e LIMA, 2012, p.231-232). O texto nos dá elementos para pensar sobre o retrato da Figura 39 que, embora não se dê em um espaço público, acontece em um espaço social da casa, o pátio:

Voltando às fotografias da Praça da República, observa-se que a escolha dos ângulos que enquadram o corpo feminino por meio da sobreposição do ferro ornamental sinalizam a necessidade de decoro na exposição pública do corpo feminino. (...) Retomando as asserções de Griselda Pollock a respeito da necessidade de ver a cidade não só como resultado da reprodução de classes e eixo do consumo, mas também organizada sob as marcas das diferenciações de gênero, Tagg (1994: 83-86) chama a atenção para a maneira como a presença feminina é cerceada pelo olhar masculino, – "...the eroticized, mobile, free and avaricious gaze off the middle-class, male flâneur, dandy or blood". A mulher é objeto de admiração e curiosidade. (CARVALHO e LIMA, 2012, p. 243)

Assim, também no retrato de grupo da Figura 39, a figura da mulher aparece protegida e separada tanto pela balaustrada da janela quanto pelas cortinas.

Já no que diz respeito ao homem negro, o criado Davi, embora tenha sido convidado a participar da fotografia, é relegado ao segundo plano, em um ponto no qual sua cabeça não ultrapasse a do patrão nas linhas horizontais da imagem. Para isso, seu corpo acaba ficando muito próximo ao de Miguel Pereira, na perspectiva frontal e, ainda que isso prejudique a composição, a condição de homem livre e a possibilidade de estar vestido de acordo com os códigos de elegância da época não são suficientes para que Davi possa estar no mesmo plano da imagem que o patrão, de acordo com aqueles que colaboram na construção desta fotografia, ou seja, o fotógrafo e os retratados. Vale ainda notar que o corpo de Davi, em função da perspectiva, fica menor no retrato do que o dos homens brancos em primeiro plano. Se nos lembrarmos que a fotografia é uma técnica diretamente ligada à questão dos corpos, na medida em que são estes que refletem a luz que irá impressionar a película, fica difícil acreditar que o tamanho e localização do corpo de Davi na imagem sejam desvinculados de questões ligadas às estruturas sociais.

As noções de como o corpo deve se comportar no espaço público são construídas ao longo de toda a segunda metade do século XIX, nos estúdios fotográficos. A este respeito, Carvalho e Lima comentam:

(...) o retrato é uma síntese da realidade indiciária inescapável e da imagem ideal e pública ambicionada pelo indivíduo. Por conta de seu sentido conotativo o retrato está longe de ser realista. Ao contrário, a retratística está sujeita ao jogo social, materializando as regras e a etiqueta do viver urbano (Brilliant, 1991; Pointon, 1993; Orvell, 1989). O circuito dos elementos visuais do retrato fotográfico não se restringiu ao espaço do estúdio, mas se integrou a uma lógica maior, determinada por regimes visuais que organizaram os sentidos específicos da distinção social e de gênero na cultura da cidade." (CARVALHO e LIMA, 2012, p. 238)

Figura 39



Miguel Pereira, vestido de branco; Bulhões de Carvalho, sentado ao seu lado; Maria Clara na janela, com Helena no colo e, ao fundo, o empregado Davi. Rio de Janeiro, 1901. Formato: ... Processo: ... Fotografia desconhecido. Manuscrito no verso: *Miguel Pereira com Bulhões de Carvalho. Na janela, D. Maria com Helena no colo. No fundo, o criado Davi. Rio de Janeiro, 1901.* Fundo A.C. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

No terceiro e último retrato de grupo selecionado para introduzir a questão das mulheres e negros, voltamos ao universo rural, no qual Pio Lourenço Corrêa, filho temporão do comendador Joaquim Lourenço, posa em cenário que lembra o do retrato de seu pai, na Figura 38, embora a estrutura do grupo seja totalmente distinta. No caso da Figura 40, as mulheres foram sentadas ao longo da escada, formando um quadro cuidadosamente planejado. Cadeiras foram trazidas para melhor acomodar as senhoras que foram organizadas na imagem de acordo com uma determinada hierarquia: as viúvas no topo, as casadas logo abaixo e a moça solteira, a única figura feminina de pé, lá no alto, vestida de branco, relacionada ao espaço interno da casa e separada do espaço destinado aos homens pelos corpos das senhoras e crianças. Estas últimas, meninas e meninos, todos sentadinhos ao longo da escada por entre as mulheres, também parecem ter sido detidamente organizadas e orientadas a se manterem em suas posições para que pudessem aparecer no retrato. Por fim, os homens, aos quais é destinado um espaço lateral na imagem, como se tivessem sido convidados a se juntar ao grupo apenas quando a cena já estava toda armada. Pio Lourenço, sentado nos primeiros degraus da escada em meio às crianças, parece ter se juntado ao grupo depois de ter dirigido toda a cena, hábito que podemos observar em uma série de retratos do conjunto de fotografias que lhe pertencia.

Na cena, além da valorização do papel aglutinador da mulher na vida familiar e doméstica sugerida pela organização do grupo, Pio Lourenço, o caçula do comendador Joaquim Lourenço, se coloca em um lugar que contrasta com o do pai no retrato da Figura 38. Sentado em meio às crianças, as mulheres em destaque, o fotógrafo amador, atento e meticuloso, constrói seu discurso ético, sua idealização do grupo do qual é ele agora o chefe, colocando sua mulher, Mila, exatamente no centro da imagem, como se tudo girasse em torno dela. Sem filhos, o casal cuidava de parentes, agregados e afilhados aos montes, formando uma vasta cadeia de afetos que fica evidente na quantidade de fotografias dedicadas recebidas pelo casal, e que atualmente fazem parte do acervo iconográfico do Fundo Gilda de Mello e Souza.

A figura do negro, no entanto, está ausente. Cerca de cinquenta anos após o retrato do comendador e 22 anos após a abolição da escravidão, o negro não está presente na imagem do grupo. Enquanto na Figura 38 era representado praticamente como um dos bens do comendador e na Figura 39 aparecia como símbolo da civilidade de seu patrão, aparentando receber bons-tratos, na Figura 40, simplesmente não está lá. Embora não seja possível afirmar se havia pessoas negras trabalhando na casa ou entre as relações pessoais dos retratados – e a imagem tenha sido selecionada pelo contraste da imagem entre pai e filho num espaço relativamente

curto de tempo – cabe lembrar que os negros não foram bem integrados à sociedade brasileira nas décadas seguintes à abolição e, até os dias de hoje, nas famílias de classe média alta, fazendeiros ou profissionais liberais urbanos, a presença de negros é escassa. A questão racial no Brasil será um pouco mais discutida na segunda metade deste capítulo, mas o importante a destacar aqui, voltando à Figura 40, é que isso ocorre não porque o fotógrafo exclui os negros, mas porque a dinâmica social os exclui. Como se sua presença não fizesse mais parte da história que se quer contar e, em especial, da imagem que se deseja deixar para a posteridade.

Os três retratos até aqui apresentados foram escolhidos para que pudéssemos observar um pouco da inserção de mulheres e negros nos retratos de grupo antes de nos determos na análise das fotografias que focam umas e outros em separado. Como metodologia de apoio à reflexão a seguir, foi realizada uma pesquisa quantitativa com o objetivo de levantar o número de retratos individuais de mulheres e as fotografias em que há presença de pessoas negras (critério inevitavelmente mais amplo para o segundo grupo, na medida em que os retratos individuais de negros são raros no acervo estudado.)

O levantamento quantitativo, que levou em conta a totalidade dos itens do acervo, indicou que dos 5026 itens, 614 são retratos individuais de mulheres, ou seja, 12.2%. Para a análise a seguir, no entanto, foram selecionadas apenas imagens referentes ao período proposto como recorte para este capítulo, ou seja, do decênio de 1840 ao ano de 1940, utilizando também retratos com mais de uma mulher para enriquecer a reflexão. Quanto às fotografias com a presença de pessoas negras, foram encontradas apenas 37 imagens, ou 0,73% do total, sendo que apenas 10 são retratos individuais. Assim como no caso das mulheres, para a análise a seguir selecionamos somente imagens referentes ao período estabelecido como recorte.

Figura 40



Pio Lourenço Corrêa, sentado nos degraus debaixo da escada, junto às crianças, tendo a sua direita a mulher, Mila e, em torno, familiares e amigos. Araraquara, cerca de 1910. Formato: 13.5 x 8.5cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo desconhecido. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

3.1 Retratos de mulheres

O retrato de Maria Benedita Tolentino, um daguerreótipo ainda hoje em posse de uma das filhas de Gilda e Antonio Candido, se mantém em excelente estado de conservação apesar dos cerca de 170 anos passados desde sua produção. Embora a caixa de couro e o tecido de cetim que reveste a parte interna tenham envelhecido e manchado, a moldura dourada com motivos florais em relevo e a superfície da imagem permanecem bem conservadas. Remetendo a uma jóia, o objeto enfatiza a dimensão material da fotografia a respeito da qual Batchen comenta:

All of us tend to look at photographs as if we are simply gazing through a two-dimensional window onto some outside world. This is almost a perceptual necessity; in order to see what the photograph is of, we must first repress our consciousness of what the photograph is. As a consequence, in even the most sophisticated discussions, the photograph itself – the actual object being examined – is usually left out of the analysis. (BATCHEN, 2000, p. 60)

No caso do retrato de Maria Benedita, a dimensão material da fotografia, ricamente adornada – e de qualidade tal que permanece em bom estado até os dias de hoje – pode ser tomada como um dado a respeito da retratada, de quem só foi possível levantar poucas informações. De acordo com Antonio Candido, seria a mãe adotiva de um de seus bisavós maternos, sobre quem escreveu o livro *Um funcionário da monarquia – ensaio sobre o segundo escalão* (2001):

Antonio Nicolau Tolentino, filho de Francisco José Tolentino e Ana Maria do Amor Divino, nasceu no dia 10 de setembro de 1810 na zona rural do lugarejo de São Gonçalo, perto do Arraial da Praia Grande, que poucos anos depois se tornou a Vila Real do mesmo nome e, em seguida, cidade de Niterói. Seus pais eram lavradores modestos e ele foi criado por uma tia solteira, Maria Benedita, o que levou muita gente a dizer que era ela sua verdadeira mãe, o que é possível. (CANDIDO, 2002, p. 19)

O que sabemos sobre Maria Benedita está sempre relacionado a seu filho, o conselheiro Antonio Nicolau Tolentino. Supõe-se que o retrato tenha sido providenciado por este – que ascendeu socialmente chegando a ocupar cargos públicos de destaque no Rio de Janeiro – para guardar a imagem da mãe, na medida em que, como objeto único que é, foi legado a seus descendentes até chegar às mãos de Antonio Candido. Quanto à questão do filho ilegítimo, o próprio Antonio Candido comenta no artigo *The Brazilian Family*:

A prática de entregar os filhos para que fossem criados por outros parentes favoreceu o estabelecimento do *status* social dos filhos ilegítimos e institucionalizou a bastardia até certo grau. Nas antigas famílias, era comum que os avós educassem seus netos, que tios criassem sobrinhos e que pessoas em geral assumissem o cuidado dos filhos de seus parentes. Não somente casais sem filhos cuidavam de orfãos, mas pais com apenas um filho aceitariam criar um segundo, em um tipo de troca que indica a vasta estrutura do sistema de parentesco e que, talvez, tenha servido para reforçá-lo.

Filhos ilegítimos eram diretamente beneficiados por tal prática, uma vez que, em muitos casos, era quase que uma obrigação familiar assumir a criação e educação dos filhos de um parente. (...) Graças a esse costume, muitos filhos ilegítimos de famílias respeitáveis poderiam ascender e participar normalmente da vida social apesar das restrições sempre presentes, mesmo que estas não fossem suficientemente fortes para constituir uma barreira. (CANDIDO, 1951, p. 291-312)

Sentada, com um dos braços apoiado sobre a mesa coberta com uma toalha de padrão floral, os cabelos atados em coque, o vestido de algum tecido brilhante, com mangas e gola de renda arrematada com um laço no pescoço, Maria Benedita nos olha diretamente, com seu rosto já marcado pela idade, encarando a câmera e o fotógrafo. Tanto os elementos visuais quanto materiais da fotografia colaboram para deixar perpetuada a imagem de uma senhora elegante, *status* que não condiz com o de uma irmã de lavradores modestos e que, possivelmente, foi adquirido graças à ascensão social vivida pelo filho como funcionário público do Império.

Figura 41



Caixa e moldura do daguerreótipo de Maria Benedita Tolentino, tia e mãe adotiva do Conselheiro Tolentino, bisavô de Antonio Candido pelo ramo materno. Rio de Janeiro, decênio de 1840. Formato:... Processo: Daguerreótipia. Fotógrafo desconhecido. Reprodução: Ana Luisa Escorel, 2019.

Figura 42



Maria Benedita Tolentino, tia e mãe adotiva do Conselheiro Tolentino, bisavô de Antonio Candido pelo ramo materno. Rio de Janeiro, decênio de 1840. Formato: 6.5 x 9cm. Processo: Cópia em gelatina e prata de um daguerreótipo. Fotografia desconhecido. Fundo A.C. Reprodução Guilherme Maranhão, 2018.

Os daguerreótipos estimulavam o tato e olhar, como se as pessoas retratadas quisessem chamar nossa atenção não para uma imagem em particular mas para a materialidade da fotografia em geral, a confortável solidez de sua função memorial (BATCHEN, 2000, p. 60). A imobilidade da pose, atribuída às questões técnicas no período da daguerreotipia, torna-se um princípio estético do retrato, a respeito do qual Walter Benjamin comenta:

A fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas exigia uma longa exposição ao ar livre. Isso por sua vez obrigava o fotógrafo a colocar o modelo num lugar tão retirado quanto possível, onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho. Como diz Orlik, comentando as primeiras fotografias: "a síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas. (BENJAMIN, ano, p. 96)

Quanto ao fotógrafo, ainda que não seja possível afirmar quem seria, de acordo Kossoy, vinte e um fotógrafos teriam prestado serviços no Rio de Janeiro no período que vai de 1833 a 1849, dentre eles uma única mulher, Mme. Lavenue. As mulheres fotógrafas são raras tanto na historiografia quanto no acervo em questão no qual, até o momento, a única fotógrafa mulher identificada foi Madalena Schwartz, já nos anos de 1980.

Ainda quanto à questão da materialidade das fotografias, notamos o contraste de qualidade dos materiais do daguerreótipo da Figura 42 e a simplicidade do cartão de visita da Figura 43, com o retrato de Matilde Candida de Abreu, a Baronesa de Cambuí, em papel albuminado. O cartão traz uma moldura impressa com motivos que remetem ao metal de um broche, no centro da qual está o retrato em formato oval da baronesa, com o rosto quase apagado. O cabelo preso, as roupas escuras e a postura sentada são recorrentes nos retratos de mulheres na segunda metade do século XIX. A pose de perfil, no entanto, é pouco usual nos retratos do período encontrados no acervo. A este respeito, Antonio Candido comenta:

Quem é essa? É a Baronesa de Cambuí. É o único retrato dela, que aqui já está apagado. Dona Matilde Candida de Abreu, oferecido ao seu afilhado, João Pedro de Pádua. Santa Rita, 27... 1874. Ela morreu em 88. Nota que a fotografia dela está de perfil. Por que? Porque ela ficou cega do olho esquerdo. É a única fotografia dela, que ela não deixava tirar retrato. A única fotografia dela é essa aqui. Que pena. Essa é Dona Matilde Candida de Abreu. O nome dela aparece de várias maneiras. Uns põe Matilde Pimenta de Abreu (CANDIDO, comunicação pessoal, 1/3/2016).

Figura 43



Matilde Candida de Abreu, a Baronesa de Cambuí, bisavó paterna de Antonio Candido. Conta-se que teria ficado cega quando, chicoteando um escravo, a ponta do chicote voltou, atingindo seu olho. Cássia, Minas Gerais, 1874. Fotografia não identificado. Formato: 6.3 x 10.5cm. Processo: albumina. Manuscrito no verso: *D. Matilde Candida de Abreu offerecido a seu afilhado João Pedro de Pádua. S.Rita, 27 de ? de 1874.* Fundo A.C. Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

Figura 44

Maria Augusta Carneiro de Mendonça. s.d. Fotografia não identificado. Formato: ... Processo: Albumina. Fundo A.C. Reprodução Guilherme Maranhão, 2018. *Maria Augusta Roquette (em solteira) casou-se com Joaquim Carneiro de Mendonça, o rapaz com o rosto apoiado na mão no daguerreótipo da família Carneiro de Mendonça (Figura 8). Mãe de Laura Carneiro de Mendonça, é bisavó de Antonio Candido pelo ramo materno.*

A postura com o rosto a meio perfil, como no retrato de Maria Augusta Roquette, na Figura 44, é realmente mais usual nas fotografias encontradas no acervo do que o perfil da Figura 43. Este retrato em miniatura, que fazia par com o de Joaquim Carneiro de Mendonça em um pingente carregado no pescoço pela filha de ambos, Laura Carneiro de Mendonça, remete a um antigo hábito de carregar a imagem de pessoas queridas em jóias junto ao corpo. Já em finais do século XVIII, pinturas em miniatura de membros da aristocracia eram incorporadas a jóias, em especial jóias de luto. De forma que, com a invenção da fotografia em 1839, calótipos, daguerreótipos, ambrótipos, ferrótipos e albuminas também passaram a ser incorporadas a pingentes, anéis, broches e braceletes (BATCHEN, 2004, p. 35).

De acordo com Batchen, é surpreendente que haja tão poucas publicações a respeito de jóias fotográficas, levando-se em consideração a grande quantidade de objetos dessa natureza produzidos ao longo do século XIX. Representando declarações de amor, de casamento ou de luto, as jóias fotográficas fazem do corpo de quem as usa um acessório através do qual os afetos se tornam públicos. Comentando sobre um pingente com um retrato de um lado e um pedaço de cabelo atrás de um vidro do outro, o autor nos dá a seguinte definição das jóias fotográficas:

A photograph usually functions as a memory of the past (the moment in which the photograph was taken), while this hair sample stolidly occupies the eternal horizon of the present. The photograph speaks of the catastrophe of time's passing, but the locket as a whole speaks of the possibility of eternal life (...). In short, no matter what its actual size, the combination of photograph and hair turns this locket into a monument to immortality. (BATCHEN, 2004, p. 42)

Embora não tenhamos notícia de que houvesse cabelos guardados junto à foto de Maria Augusta, o pingente carregado por Laura Carneiro de Mendonça com os retratos em miniatura de seus pais também cumpria esta função de simular uma vida eterna através daquele pequeno monumento à imortalidade. Retrato em miniatura para jóia, cartão de visita e daguerreótipo – as imagens das Figuras 44, 43 e 42, respectivamente – são três exemplos da materialidade das fotografias, aspecto que costuma ser colocado em segundo plano para que possamos ver apenas a imagem que carregam e que, no entanto, é mais diverso e menos explorado do que as imagens em si que, no caso dos retratos do período, atendem a padrões que permitem pouca variação. Incluindo a fotografia a seguir, da Figura 45, temos nestas quatro primeira imagens do ponto 3.1 as três principais poses para retratos na segunda metade do século XIX: sentada, de busto e em pé. Quanto à questão da pose, Carvalho e Lima comentam:

Uma análise quantitativa de retratos produzidos na cidade de São Paulo aponta diferenças de gênero presentes tanto na simples demanda por um retrato, quanto na forma de homens e mulheres se apresentarem aos olhos de amigos, pretendentes e familiares. (...) A valorização do meio-corpo e do busto nos retratos é notória. Diferentemente da sociedade aristocrática que valorizava o corpo inteiro (...). Relacionado ao trabalho, especialmente o intelectual, o busto acaba sendo uma forma mais apropriada de visualização da dignidade (Essus, 1995: 99-138). A sobriedade masculina e o destaque do rosto passam a contrastar com a manutenção das formas de exibição aristocráticas para a mulher (CARVALHO e LIMA, 2012, p. 243-244).

O penteado e o tipo de roupa das mulheres, neste período de cerca de 40 anos que separa a Figura 42 da Figura 45, se mantém muito semelhantes: cabelo preso em coque, vestido escuro de mangas compridas e gola fechada, brincos discretos, alguma jóia no pescoço ou um broche. Sem indicação de fotógrafo ou estúdio fotográfico, o cartão de visitas da Figura 45 estava colado a um papel com a seguinte anotação feita por Gilda de Mello e Souza: "Os avós maternos (por volta de 1880). Ana Francisca (Gomes da Silva?). Morre em 1899." Este papel, no qual está afixada também uma fotografia de Joaquim Almeida Leite Moraes, faz parte de uma pasta de folhas plásticas organizada por Gilda na qual, através das fotografias, ela propõe uma narrativa a respeito da vida de Mário de Andrade.

Figura 45



Ana Francisca. Possivelmente em São Paulo, cerca de 1880. Formato: 6.3 x 10.5cm. Processo: Albumina. Fotógrafo: não identificado. Manuscrito no verso: *Ana Francisca (Gomes da Silva?), avó materna de Mário de Andrade, por volta de 1880. (Falecida em 1899.)* Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Avó materna de Mário de Andrade, Ana Francisca casou-se com Leite Moraes em 1857, quando ele estava no fim do curso de Direito do Largo São Francisco, na cidade de São Paulo. Sobre ela, cujo sobrenome de solteira surge com ponto de interrogação nas anotações de Gilda – indicando que não é possível afirmar que fosse realmente este – tudo o que se sabe é relativo ao folclore familiar, segundo o qual seria a filha da lavadeira que entregava as roupas do então estudante de Direito, e com quem este decidira se casar depois de engravidá-la, atitude bastante fora da norma para os hábitos das elites paulistanas de meados do século XIX.

Aquilo que é possível levantar a respeito da trajetória de Ana Francisca diz respeito a seu marido, sobre quem temos dados biográficos bastante precisos em função de sua trajetória pública. Quanto ao retrato, identificado como sendo de cerca de 1880, pode ter sido feito em Araraquara ou São Paulo, cidade na qual Leite Moraes voltou a morar em 1879 – depois de ter vivido em Piracicaba e Araraquara –, quando foi nomeado professor substituto da Faculdade de Direito. Nele, a obediência aos padrões dos retratos daquele tempo – como roupa, pose e cenário – encaixam Ana Francisca na categoria das mulheres de elite, ainda que não seja essa sua origem. Instituições como o casamento e símbolos como as roupas e o próprio retrato, deslocam a mulher de camada social e promovem um relativo apagamento dos traços de referência às suas origens.

No acervo há uma série de fotografias de Leite Moraes como, por exemplo, a reprodução do daguerreótipo de seus tempos de juventude (Figura 7) porém um único retrato de Ana Francisca. Ainda que não se possa afirmar que tenha sido o único retrato de sua vida, a diferença na quantidade de itens retratando Leite de Moraes e Ana Francisca é digna de nota, assim como o fato de que a respeito dele temos dados bastante precisos²⁴, enquanto que sobre ela apenas esta fotografia e as histórias de família. O contraste fica ainda mais evidente ao sabermos que Almeida Junior inclui Leite Moraes, considerado por seus contemporâneos um típico herdeiro dos bandeirantes, em seu quadro *Partida da monção* (LEITE MORAES, 2002, p. 15).²⁵

²⁴ Na introdução de *Apontamentos de viagem* – edição da Penguin & Companhia das Letras para *Apontamentos de viagem de São Paulo à capital de Goiás, desta ao Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins, e do Pará à Corte*, relato de viagem escrito por Leite Moraes – Antonio Candido relata com bastante precisão a trajetória desse professor da Faculdade de Direito de São Paulo (LEITE MORAES, 1995).

²⁵ *Partida da monção*, óleo sobre tela de 1897 de Almeida Junior, representa a partida dos monçoeiros do Porto de Araraguaba (Porto Feliz) para Mato Grosso pelo rio Tietê, no século XIX, inspirada em desenhos de Hercule de Florence. A tela, realizada em momento político importante para São Paulo, busca resgatar a força de seu passado histórico, reinventando-o e enaltecendo-o por meio da pintura de história. Única pintura histórica de Almeida Junior, é uma obra marcante na afirmação da memória social e política paulista. (DIAS, 2013, p.82-83)

Não apenas o retrato de Ana Francisca é o único desta personagem presente no acervo. O mesmo acontece nas outras três fotografias do ponto 3.1 apresentadas até aqui: todas elas são as únicas imagens dessas mulheres. A situação começa a mudar no final do século XIX, quando se multiplica a oferta de estúdios fotográficos e também a possibilidade de circulação das mulheres de elite pelo espaço urbano. A partir desta data, aumenta significativamente a quantidade de retratos de mulheres no acervo assim como a quantidade de retratos que cada uma delas fazia ao longo da vida. É o que acontece, por exemplo, com Isabel Maria do Carmo, de quem o acervo possui retratos em vários períodos distintos.

No caso do retrato da Figura 46 – citada no Capítulo 2, no ponto que trata das imagens que estavam nas paredes do apartamento do casal –, chama atenção o contraste na qualidade e acabamento do suporte em relação ao retrato de Ana Francisca (Figura 45). Enquanto o cartão de visita com a fotografia da mãe é desprovido de adornos ou logotipos, contando apenas com um friso azul em torno da fotografia cortada de forma bastante irregular, o cartão gabinete com a fotografia da filha é ornamentado com uma moldura que remete ao *art-nouveau* e o logotipo da casa fotográfica de José Vollsack²⁶ grafado em tipografia manuscrita. Embora não seja possível afirmar com certeza absoluta, há probabilidade de que esta diferença no requinte dos acabamentos diga respeito às condições financeiras dos respectivos estúdios fotográficos, assim como da ampliação destes serviços ocorrida no período de cerca de vinte anos que separa as fotografias de Ana Francisca e Isabel.

Na década de 1880, havia nove fotógrafos²⁷ atuando na cidade de São Paulo, dos quais apenas dois eram nacionais (KOSSOY, 2002, p.26). A acentuada presença de estrangeiros na profissão, ao longo de todo o século XIX e princípio do século XX é, possivelmente, um dos fatores da "homogeneização que ocorreu ao longo da moda do cartão de visita tanto na prática como na própria estética fotográfica", como diz Kossoy no seguinte trecho:

²⁶ O austríaco José Vollsack chegou ao Brasil em 1875. Gerente da filial da Photographia Allemã de Alberto Henschel, tornou-se sucessor deste a partir de 1887, tendo mantido a casa fotográfica até 1912 na Rua Direita, 1, no centro de São Paulo. (KOSSOY, 2002, p. 325).

²⁷ No quadro relativo à década de 1880 do mapeamento preliminar da atividade fotográfica no Brasil de 1833 a 1910 que vem ao final do *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro*, identificamos dez fotógrafos atuantes na cidade de São Paulo neste período, sendo eles: Militão A. de Azevedo, Julio W. Dursky, Alberto Henschel, Carlos Hoenen, Pedro Hoenen, Rudolph Neuhaus, João Passig, Jean Georges Renouveau, Manoel Gonçalves da Silva e José Vollsack.

Figura 46

Isabel Maria do Carmo Corrêa, filha de Ana Francisca e Joaquim de Almeida Leite Moraes, era avó paterna de Gilda de Mello e Souza. São Paulo, início do século XX. Fotógrafo: José Vollsack. Formato: 10.5 x 16.3cm. Processo: Gelatina e prata. Impresso no cartão: José Vollsack. São Paulo. Rua Direita 2. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Tal não se deu apenas em relação à tecnologia (os equipamentos, materiais fotossensíveis, processos e técnicas), idealizada e desenvolvida na Europa e nos Estados Unidos, mas, também, no que concerne aos padrões estéticos de representação (pose, vestuário, iluminação, adornos e acessórios que compunham o cenário etc.), que, igualmente obedeciam a determinados modelos e modismos. (...) No Brasil como nos demais países latino-americanos, a tecnologia e os padrões de representação utilizados para retratar as sociedades – assim como para documentar a paisagem das cidades e do campo – foram introduzidos e aplicados por um número significativo de fotógrafos estrangeiros. (KOSSOY, 2002, p. 40).

A moldura de elementos *art-nouveau* em torno do retrato de Isabel remete aos sistemas materiais e visuais de ornamentação popularizados a partir da difusão do uso do ferro fundido – com sua função dupla, estrutural e decorativa – no mobiliário urbano.

O estúdio fotográfico proporcionou para a maioria dos retratados experiências muito parecidas com as que estes vivenciaram ao transitar pelos espaços em transformação na cidade. Assim como o ferro emoldurava, enquadrava e ornamentava a figura no espaço público, o retratado podia se observar nos recortes próprios da fotografia – o corpo inteiro, meio corpo, busto. Corpos cercados por um ambiente decorado com os símbolos do bom gosto e refinamento burgueses, onde aos objetos próprios aos espaços domésticos somaram-se colunas e balaustradas, transpostas do ambiente urbano para dotar as poses de dignidade pública (CARVALHO e LIMA, 2012, p. 240).

Filha de Ana Francisca e Joaquim de Almeida Leite de Moraes, Isabel Maria do Carmo, se casou com Cândido Lourenço Corrêa Rocha, um dos filhos do comendador Joaquim Lourenço (Figura 38), de quem ficou viúva ainda jovem. Com ele teve três filhos: Adelina, Zulmira e Candido de Moraes Rocha, pai de Gilda. No retrato, um dos poucos que ficavam na sala de estar do apartamento de Gilda e Antonio Candido, ela aparece já no período da viuvez, grisalha e sem jóias, com as roupas escuras de mangas e gola alta, adornada por um broche e um laçarote de renda branca. Sobre as vestimentas, Carvalho e Lima comentam:

No vestuário, o ornamento sempre cumpriu funções sinalizadoras e simbólicas de demarcar classes, explicitar categorias profissionais e seus graus (no caso de uniformes e trajes religiosos, por exemplo) e, em relação ao corpo os elementos ornamentais predominam demarcando os limites entre traje e pele (Snodin & Howard, 1996: 89) (...) O ritmo da moda integra-se a um movimento maior, que coloca em foco a exposição e a circulação dos corpos na cidade e a própria ideia de consumo visual. (CARVALHO e LIMA, 2012, p. 250)

Tomadas como público alvo, as mulheres de elite veem seus espaços de circulação ampliados com o aumento dos ambientes voltados para o consumo. Marco desse novo estilo de vida e sociabilidade feminina é a inauguração da primeira loja de departamentos no centro de São Paulo, a Mappin Store, em 1913. Nas palavras de Maria Claudia Bonadio: "É possível afirmar que a loja se firmou como símbolo da modernidade e do progresso que a cidade de São Paulo começava a associar à sua própria imagem naquele momento." (BONADIO, 2007, p. 89).

De acordo com Ana Paula Simioni, o surgimento do consumo de luxo colaborou para que as mulheres pudessem romper com os hábitos de recato da São Paulo oitocentista, estabelecendo alguma participação na esfera pública. Essa emancipação, no entanto, é bastante relativa na medida em que destinada ao público restrito das mulheres de elite. É importante frisar que esse crescimento do mercado de luxo é simultâneo ao surgimento de uma massa de trabalhadoras empobrecidas, sobrevivendo em um sistema de trabalho precarizado, que se aprofunda à medida que se multiplicam as lojas e fábricas. Essas trabalhadoras, no entanto, não estão retratadas nas fotografias do acervo (SIMIONI, 2008, p.566).

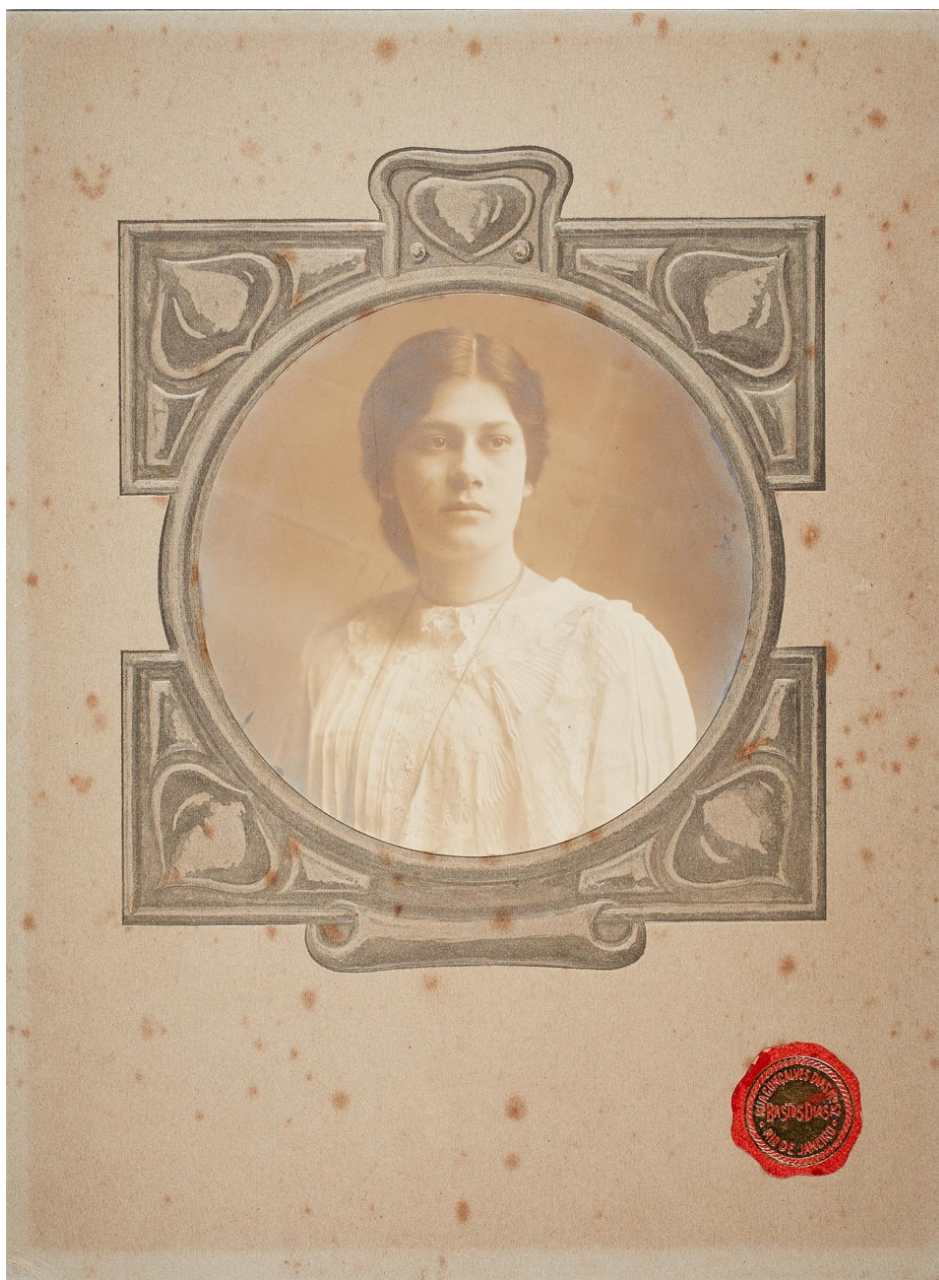
No início do século XX, a imagem das mulheres ainda é associada às matronas corpulentas com trajes escuros ou às mocinhas frágeis como as das Figuras 47 e 48, nas quais podemos observar que ambas as moças usam camisa solta de renda branca e uma corrente no pescoço, e os cabelos seguem presos em coque, de maneira semelhante às mulheres da segunda metade do século XIX apresentadas nos retratos anteriores. A partir da inauguração da loja de departamentos, essa imagem cede lugar à de uma mulher enérgica, vigorosa, delgada, ágil, de aparência jovem e saudável (BONADIO, 2007, p. 139),

No cartão imperial²⁸ com selo da casa fotográfica Bastos & Dias²⁹ da Figura 47, vemos Clarisse de Carvalho Tolentino, mãe de Antonio Candido, em retrato de sua juventude, possivelmente feito para ser enviado ao noivo, que vivia em outra cidade. A pose, neste caso, ainda diz respeito ao rito de neutralidade estabelecido entre modelo e fotógrafo no estúdio, situação distinta à da Figura 48, pois aqui a expressão da retratada sugere alguma relação com o fotógrafo.

²⁸ O álbumen, amplamente difundido durante o século XIX, era feito em um papel muito fino, de forma que costumava ser montado em um suporte mais grosso para proteção. O cartão imperial era um formato utilizado para retratos e paisagens. Com a dimensão aproximada de 20 x 25cm e popular entre fins de 1870 e 1900, o cartão imperial é um dentre os vários formatos de cartão utilizados para receber as fotografias aluminadas, como cartão de visita e gabinete, por exemplo (FILIPPI, LIMA, CARVALHO, 2002, p. 21-22).

²⁹ O selo da casa fotográfica Bastos & Dias, no Rio de Janeiro, indica que o fotógrafo seria Bernardino Bastos ou Felicindo Dias, sócios no empreendimento que funcionava na Rua Gonçalves Dias, 52, a partir de 1901. De acordo com Kossoy, personalidades como Gastão da Cunha, Clóvis Bevilacqua e Nilo Peçanha (quando presidente da República) foram retratadas neste estabelecimento (KOSSOY, 2002, p.78).

Figura 47



Clárisse de Carvalho Tolentino. Rio de Janeiro, cerca de 1910. Formato: 16.7 x 22.5cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo: Bastos & Dias. Fundo A.C. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Figura 48



Hilda Correia Rocha. Possivelmente em Santos, 1914. Formato: 11 x 11cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo: possivelmente Ernesto Correia. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Distintos também são os suportes de cada uma das fotografias. Embora ambas estejam cortadas em formato redondo, o suporte da Figura 47 é um cartão de gramatura alta, ornado com moldura de motivos *art-nouveau* em relevo e legitimado pelo selo da renomada casa fotográfica em dourado. O da Figura 48, por sua vez, é um simples papel cinza de gramatura baixa no qual foi colada a fotografia. As características tanto do suporte quanto da forma como Hilda Correia Rocha, a mãe de Gilda, foi retratada – encostada a uma parede que serve tanto como rebatedor da luz quanto como um plano que cria um fundo, em função da sombra que o corpo da própria mulher gera – permite especular que o autor da imagem fosse o irmão de Hilda, Ernesto Correia, tabelião em Santos e fotógrafo amador. Ernesto usava uma Rolleiflex e produziu uma série de paisagens de Santos e do interior paulista, além de alguns bons retratos, nas primeiras décadas do século XX, período em que a fotografia amadora floresceu no Brasil.³⁰ Pai do pintor Mario Gruber, Ernesto demonstra ter conhecimentos de composição em suas fotografias. Seu acervo fotográfico se encontra atualmente armazenado com o neto de Ernesto, Gregório Gruber.

As mudanças de hábitos das mulheres de elite que chegam com o século XX ampliam as possibilidades de sua inserção nos espaços de cultivo do saber. É a partir dos anos de 1910 que começam a aparecer no acervo os retratos de mulheres vestidas de beca, em suas formaturas, como a da Figura 49, na qual vemos o retrato de uma moça chamada Carmen, dedicado à sua madrinha. O suporte, em formato semelhante ao de um cartão imperial, não apresenta nenhum adorno, apenas uma moldura retangular em baixo relevo em torno da foto e a assinatura da casa fotográfica de M. Roselfeld em alto relevo. A simplicidade é uma tendência dos suportes fotográficos do período, que deixam de vir acompanhados da decoração *arte-nouveau* característica da virada do século. Esta simplicidade dos suportes parece ser uma decorrência tanto da absorção da fotografia à cultura visual do período, tornando dispensável a moldura ornada como um valor agregado para a venda, quanto ao fato de que a fotografia vai também, aos poucos, deixando de ser um elemento de distinção social à medida que se populariza. Quanto à postura, embora a estrutura de busto e rosto a meio perfil já fosse bastante usual há algumas décadas nos retratos de estúdio, o olhar direto para a câmera e a expressão confiante da retratada não são usuais nas fotografias do acervo anteriores a esse período. Ainda não fossem muito frequentes nas universidades, a possibilidade de buscar trajetórias que não fossem exclusivamente voltadas para a maternidade e a vida doméstica começa a se tornar menos

³⁰ Os fotógrafos amadores de fins do século XIX e início do século XX eram, em geral, provenientes das elites urbanas, e se dividiam em duas categorias: aqueles que dominavam todo o processo, tanto técnico quanto químico; e aqueles que apenas realizavam seus registros sem amplo conhecimento sobre o processo, o que só se tornou possível após o lançamento da Kodak, em 1888 (PEREIRA, 2005. p.1-2).

incomum às mulheres de elite. É o caso de uma das mulheres retratadas na imagem da Figura 50.

Figura 49



Retrato de formatura de Carmen B. Cirso. São Paulo, 1917. Formato: 18 x 24cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo: M. Rosenfeld. No verso: *À querida madrinha, offereço como prova de amizade sincera que lhe dedico. Carmen B. Cirso, São Paulo, 12/2/1917.* Fundo G.M.S Reprodução Guilherme Maranhão, 2018.

Figura 50



À esquerda, Lucia Miguel Pereira. Miguel Pereira, anos de 1920. Fotografia não identificado. Formato: 11.2 x 7.7cm. Processo: Gelatina e prata. Fundo A.C. Reprodução Guilherme Maranhão, 2018.

Crítica literária, ensaísta e tradutora, Lucia Miguel Pereira (1901-1959) foi biógrafa de Machado de Assis e referência no ensaísmo nas décadas de 1920 e 1930. Era filha do médico sanitarista Miguel da Siva Pereira e de sua mulher Maria Clara (Figura 39), a irmã mais velha de Clarisse (Figura 47) sendo, conseqüentemente, prima de Antonio Candido. Morta em um desastre aéreo em companhia do marido, o advogado e escritor Otávio Tarquínio de Sousa, todos os seus escritos inéditos foram queimados após sua morte, por sua recomendação.

Apesar de a pesquisa quantitativa ter sido feita tendo os retratos individuais de mulheres como unidade de medida para que se possa ter uma ideia de sua presença em relação ao todo do acervo, foram selecionadas duas fotografias nas quais as mulheres aparecem em duplas, tanto porque estas se tornam mais frequentes no acervo a partir dos anos de 1920, como para que possamos examinar o movimento da fotografia saindo do estúdio e começando a participar da rotina das pessoas. À medida que as câmeras se tornam mais leves e de fácil manuseio, cada vez mais um dos membros da família ocupa a função de fotógrafo, retratando passeios, férias, momentos especiais ou banais, como parece ser o caso da Figura 50, feita na cidade de Miguel Pereira, Rio de Janeiro.

Pelas cadeiras de vime colocadas do lado de fora da casa, em posição na qual as duas mulheres formariam uma estrutura simétrica – a grama e as pedras compondo um fundo até a altura dos cotovelos, a casa com as árvores completando este fundo na região de ombros e cabeça – é de se supor que estivesse sendo planejada uma fotografia que, embora feita por um amador em ambiente externo, remetesse ao retrato de estúdio, com as mulheres a meio perfil e no centro da imagem. No entanto, o cachorro, que pode ter surgido de surpresa ou apenas se rebelado da pose que estava prevista pra ele, gera um movimento que o fotógrafo registra. Esse inesperado, a quebra da pose planejada, o sorriso de Lucia que observa o acontecimento, a outra mulher que olha pra baixo e tem as mãos recolhidas, o rabo do cachorro que balança, todos esses elementos quebram a estrutura tradicional do retrato, trazendo para a imagem uma espontaneidade que nos dá a impressão de que aquele momento está sempre acontecendo. Diferente dos retratos anteriores, nos quais as mulheres estáticas posam como se fossem corpos sem vida para que a lembrança de suas vidas não seja apagada, neste caso, o registro do inesperado que o instantâneo permite é justamente o que traz a sensação de vida presente nesta

fotografia. Involuntariamente, a imagem remete às fotografias de Jacques Henri Lartigue³² a respeito de quem Michel Frizot comenta:

O que vemos numa fotografia não é o que poderíamos ter visto, com os nossos olhos, *in situ*, como testemunho ocular; nem o que poderíamos ter captado e guardado na memória sob o efeito de uma comoção pontual: é um "momento" tecnológico que "representa" tanto as capacidades da câmera e do operador quanto aquilo que realmente ocorreu sob a luz, diante da objetiva. Tão distante de uma "realidade" indefinível quanto da lembrança que dela podemos guardar." (FRIZOT, 2013, p. 29.)

A linguagem de Lartigue, fascinado pela excepcionalidade do instante, se constrói em grande parte em torno do registro do movimento da água, do vento, das pessoas, dos carros e aviões. E também dos animais, dos quais registra os saltos, como o do cão na Figura 50.

O automóvel, presente tanto na obra de Lartigue quanto na publicidade do Mappin, aparece no retrato de Zulma (Figura 51) como símbolo da modernidade, associando sua imagem ao estilo de vida cosmopolita desejado pelas elites, que se expressa na demonstração de familiaridade com os hábitos de lazer e consumo das grandes metrópoles (BONADIO, 2007, p. 150). Filha caçula de Laura Carneiro de Mendonça e tia de Antonio Candido, Zulma se faz fotografar, em seu próprio automóvel, algo relativamente pouco usual mesmo para as mulheres de elite em meados da década de 1920. A este respeito, Marcia Padilha Lotito comenta:

Para uma elite todo-poderosa e cheia de oportunidades de enriquecimento, os automóveis parecem ter mobilizado tudo o que de melhor a fortuna e o prestígio social podiam proporcionar e, longe de serem simples diversão para os nossos *enfants terribles*, tornaram-se também um dos principais símbolos de status e de estilos sofisticados de vida, muitas vezes resumidos no uso do termo moderno. (LOTITO, 1997, p. 113)

Os símbolos de modernidade, no entanto, não garantem uma nova perspectiva de uso do meio fotográfico. As fotografias do acervo tendem a ser todas posadas, com as pessoas estáticas, como nesta Figura 51, na qual a composição dá a sensação de imobilidade e não de movimento. Já no que diz respeito à materialidade das fotografias, a partir da década de 1920 elas se tornam cada vez mais simples, sem cartões, adornos ou nome das casas fotográficas impressos.

³² Nascido em uma família de alta burguesia parisiense, Jaques Henri Lartigue (1894-1986) foi estimulado a descobrir as transformações tecnológicas do início do século XX desde a infância, iniciando-se na fotografia aos oito anos. As cerca de 45 mil fotografias organizadas pelo próprio em 135 álbuns ao longo da vida compõe uma obra única na história da fotografia. "Testemunha incansável de sua própria vida no século XX", de acordo com as palavras de Maryese Cordesse, o fotógrafo não se encaixa em nenhuma das categorias fixadas pelos historiadores da arte. Atualmente, sua obra é preservada e difundida por uma associação de amigos sob tutela do Estado, a *Association des Amis de Jacques Henri Lartigue*, ou *Donation Lartigue* (CORDESSE, 2013, p.9).

Figura 51



Zulma de Carvalho Tolentino Covello, irmã de Clarisse de Carvalho Tolentino e tia de Antonio Candido. 1926. Formato: 13.5 x 8.5cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo: possivelmente seu marido, Dr. Covello. No verso está escrito: *D. Zulma ali por 1926 com sua barata*. Fundo A.C. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Figura 52



Gilda de Mello e Souza. São Paulo, 1935. Formato: 17.5 x 23.5cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo desconhecido. Manuscrito: *À tia Zulmira e tio Pio, com todo o afeto, oferece a sobrinha, Gilda. 12/3/1935.* Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

Dentre as mudanças mais evidentes e difundidas no tocante à construção de signos de feminilidade, a partir dos anos de 1920 destaca-se a moda dos cabelos curtos. O visual feminino se transforma radicalmente na medida em que se estabelece um novo padrão de beleza, que valoriza a juventude, as formas esguias e geométricas (BONADIO, 2007, p. 113), presentes no retrato de Gilda (Figura 52) no qual pose, vestido e postura remetem às estrelas de cinema do período. Cabe aqui lembrar a análise da figura da melindrosa feita por Maria Claudia Bonadio em seu livro *Moda e sociabilidade* que, embora parta da *Revista Feminina*, editada a partir de 1914 e, portanto, relativa a um período anterior ao da Figura 52, parece útil para pensarmos sobre as estrelas de cinema como ideal de imagem das moças da década de 1930. Nas palavras de Ana Paula Simioni, que comenta o livro de Bonadio:

Além de permitir a compreensão dos usos da moda naquele contexto, a interpretação instigante da figura da melindrosa no Brasil, contrapostos a outros discursos presentes na revista, traz uma análise fundamental: a de que o discurso da modernidade da moda – clamando por uma suposta "emancipação feminina", que se faria presente nas roupas leves, nos cabelos curtos, na emblemática figura da melindrosa ao volante... – não passava de uma emancipação parcial e restritiva. Parcial porque se tratava de um "verniz de modernidade", uma vez que a revista – bem como os anúncios do Mappin Stores – buscava combinar o consumo de tais elementos inovadores com a manutenção absoluta dos papéis femininos mais tradicionais, como o de mãe e esposa. (...) E tal emancipação só podia ser restritiva, uma vez que era pensada para um público muito circunscrito: o das mulheres de elite. (SIMIONI, 2008, p. 568)

De forma que, mesmo em um retrato como o de Gilda (Figura 52), que busca construir a imagem de uma mulher moderna, podemos fazer uma associação com a imagem das noivas, como a da Figura 53, tanto pelo longo vestido branco quanto pela pose, com as costas voltadas para a câmera e a cabeça girando, de forma a mostrar a parte de trás da roupa, no caso da noiva a tradicional cauda longa, como no retrato de casamento de Maria Elisa Rocha Porto, irmã de Gilda. Segundo Moreira Leite: "Como os brindes, o banquete, o vestuário, a decoração e todo o consumo e ostentação de riqueza, o retrato, por sua qualidade e quantidade, pretende estabelecer o prestígio social do casal, ou das famílias de que proveio." E mais adiante: "As despesas com fotógrafos e material fotográfico, mesmo em famílias de poucos recursos, passaram a fazer parte do desperdício alimentar e da ostentação dos trajes que marcam a festa do casamento" (MOREIRA LEITE, 2001, p.111-128). Ainda sobre a questão dos retratos de casamento, podemos dizer que as fotografias acrescentam um elemento extra à veracidade das assinaturas que autenticam o evento (BATCHEN, 2000, p.66).

De acordo com Moreira Leite, o retrato de casamento seria o mais difundido nas coleções por ela estudadas e as mulheres da casa, a mãe e as crianças seriam mais retratadas que os homens. (MOREIRA LEITE, 2001. p. 74) No acervo em questão, no entanto, embora haja retratos de

casamento, estes não representam uma quantidade expressiva. Quanto aos retratos de mulheres e crianças, é nítido o aumento da quantidade dessas fotografias nas últimas décadas do século XIX mas, em virtude do resultado da pesquisa quantitativa, fica evidente que estes não representam a maioria das fotografias do acervo.

Figura 53



Maria Elisa Rocha Porto, irmã de Gilda de Mello e Souza. Araraquara, fins da década de 1930. Formato: 16 x 22.4cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo: não identificado. Fundo G.M.S. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

No caso do retrato de Maria Elisa, que posa tendo uma escada ao fundo e bouquês de flores a seu lado, a ausência de luxo no cenário ou na materialidade da fotografia não é impeditivo para que a imagem seja registrada e enviada a parentes e amigos, atuando como meio de reforçar laços afetivos e colaborar para a construção da memória familiar. Além da presença das flores nos retratos de noivas, é usual encontrar os noivos posando em sua futura casa. Na Figura 53, podemos supor que a escada apareça como símbolo de *status*, indicando que a noiva agora é senhora de seu próprio lar, cujas dimensões são sugeridas por meio da escada. (Esta, porém, pode ser lida também como alusiva ao universo do cinema.) Assim, é importante notar que, embora o espaço da atuação da mulher estivesse se ampliando, seu destino seguia majoritariamente ligado ao matrimônio, à maternidade e à vida doméstica, como diz Susan Besse no seguinte trecho:

As mulheres que deixavam de adquirir um verniz de modernidade eram submetidas ao ridículo e ao ostracismo social, enquanto as que levavam a sério as mensagens que transmitiam a possibilidade e a desejabilidade da emancipação social, econômica e sexual das mulheres eram ou encaradas como imorais ou estereotipadas como mulheres briguentas, feias e velhas. Esperava-se que as mulheres cultivassem uma aparência exterior de sofisticação moderna e ao mesmo tempo conservassem as eternas qualidades femininas de recato e simplicidade. Deveriam ser, ao mesmo tempo, símbolos de modernidade e baluartes da estabilidade contra os efeitos desestabilizadores do desenvolvimento industrial capitalista, protegendo a família das influências "corruptoras". (BESSE, 1999)

Ainda que as fotografias da década de 1920 já retratem um pouco da vida cotidiana, gerando imagens menos planejadas, como a da Figura 50, é a partir da década de 1930 que se multiplicam no acervo os itens produzidos por fotógrafos amadores, e vão diminuindo os retratos de estúdio. É deste período a fotografia da Figura 54, de Maria Elisa com uma amiga passando férias em Santos. Nela vemos as moças de cabelos curtos vestindo maiôs e se divertindo na praia. As cenas em espaço externo, com mais de uma pessoa em quadro e feitas por fotógrafos com pouca experiência resultam em imagens que parecem menos encenadas que os retratos de estúdio. Embora as retratadas ainda posem, repetindo o rito da imobilidade do corpo diante da câmera, suas poses são mais variadas e casuais, enquanto o cenário deixa de ser um pano pintado ou fundo neutro, passando a ser o ambiente das férias, no caso, a praia. Neste ponto, cabe lembrar a Kodak, empresa fundamental na popularização da fotografia e, dos "modos de produzir, consumir e compreender imagens" (AQUINO, 2016). Essa associação entre fotografia e turismo, presente na Figura 54, transforma a lembrança em produto visual, constituindo um novo sujeito motivado pelo consumo de imagens e memórias: o turista-fotógrafo.

Figura 54



Amigas de Maria Elisa. Santos, 1936. Formato: 6.5 x 6.5cm. Processo: Gelatina e prata.
Fotógrafo: provavelmente Maria Elisa. Fundo G.M.S. Reprodução Guilherme Maranhão, 2018.

No decorrer do século XX, mais que inventar produtos ligados à fotografia, a Kodak institui um mercado para a fotografia popular e amadora com câmeras portáteis de fácil manuseio, em um modelo de negócio com base no consumo de filmes e insumos. Ela se converte em peça-chave nesse processo de formação de hábitos no contexto da experiência com a fotografia no cotidiano, ajudando a transformar a câmera em companheira para todas as ocasiões, na vida familiar e nas viagens. Pouco a pouco, e em parte com a Kodak, todos se tornam potencialmente fotógrafos na modernidade (AQUINO, 2016, p. 59).

Esta nova realidade, na qual todos são potencialmente fotógrafos, é incentivada pela Kodak como meio de tornar o passado um produto rentável, com a invenção de novos produtos de tempos em tempos, assim como da veiculação de uma publicidade que supervaloriza a ideia de memória e a noção de que a fotografia é o melhor meio para preservá-la. "Com as transformações sociais do final do século XX, diversas práticas passam por crises de identidade em função da ruptura e da fragmentação do tempo e do espaço, dando lugar a um trabalho ideológico de inventar a tradição" (AQUINO, 2016, p. 130). E a fotografia, voltada para este fim de registro das memórias pessoais incentivado pela Kodak, se presta com perfeição a este papel:

O espaço da casa igualmente se transforma em uma espécie de museu privado que faz abrandar a ansiedade diante das novas percepções da vida moderna. Harvey nota que os objetos mais estimados tornam-se aqueles atrelados a pessoas e experiências afetivas, muito mais do que os outros, que visam ao consumismo e à crescente necessidade de afirmação socioeconômica. A fotografia encontra um lugar amplo nesse contexto em que cada vez mais se lhe atribui o significado da possibilidade de guardar uma recordação (AQUINO, 2016, p. 131).

A casa como um museu privado e a fotografia como meio de guardar recordações são duas ideias muito presentes no acervo do qual essas imagens fazem parte. Embora a materialidade das fotografias vá se alterando ao longo do período aqui analisando, no sentido de se tornar um objeto cada vez mais simples e desprovido de adornos, as fotografias têm uma função bastante ligada à materialidade dos corpos e à busca por diminuir a distância entre as pessoas, mesmo as que estão mortas. Neste sentido, a publicidade, por meio da figura da Kodak Girl e de seus slogans, tem um papel importante neste "afã de suprimir simbolicamente as distâncias" espaciais e temporais.

Muitos slogans dão conta de dizer o quanto a fotografia captura os bons momentos e salva as memórias para serem guardadas como um investimento a longo prazo, a exemplo de *Snapshots remember when you forget* [Instantâneos se lembram quando a memória falha]; esse discurso sobre a memória engloba dizeres como *The vacation story as told by his Kodak* [A história de suas férias segundo sua Kodak] (1908), *Para conservar un recuerdo duradero de los niños* (1917), *Gravando recordações* (1920), *Save your happy memories with a kodak* [Conserve suas memórias felizes com uma Kodak] (1923), *Keep alive your memories off happy holidays* [Mantenha vivas as memórias de suas férias felizes] (1930), *Life is a movie* [A vida é um filme] (1949) ou *Because time goes by* [Porque o tempo passa] (1984) (AQUINO, 2016, p. 132).

Assim, é nítida a mudança que acontece observando-se o acervo iconográfico objeto desta pesquisa, com o advento das câmeras portáteis: os retratos de estúdio se tornam menos frequentes e as imagens do dia-a-dia, feitas por fotógrafos amadores, e em grande parte inexperientes, surgem em quantidade expressiva, no que parece ser uma ansiedade de registrar os momentos especiais, ou ainda, de construir momentos especiais para que se possa lembrar posteriormente.

Na fotografia selecionada para encerrar este ponto acerca dos retratos de mulheres vemos Vera Lucia de Assis Ribeiro, filha do casal Maria Clara e Miguel Pereira (Figura 39) e irmã de Lucia (Figura 50), junto à escada da casa da família, na cidade de Miguel Pereira, Rio de Janeiro. As roupas com corte masculino para andar a cavalo já parecem usuais entre as mulheres de elite na década de 1930. Podemos identificá-las em fotografias tanto no interior de São Paulo quanto nos arredores do Rio de Janeiro. Os cabelos curtos e o hábito de fumar em público, costumes que se tornaram mais aceitáveis para mulheres ao longo da década de 1920, também estão presentes, colaborando para a construção de uma imagem de *garçonne*³³, a mulher de atitude muito liberal no que diz respeito à sexualidade e comportamentos sociais, diferente da *flapper* – designada como melindrosa, no Brasil –, em relação à qual a nova feminilidade se faz presente apenas por meio das novidades da moda e mudança de costumes cotidianos (BONADIO, 2007, p. 135). A pose, montada para evidenciar o corte dos cabelos e a presença do cigarro, tem um espírito de encenação, na qual modelo e fotógrafo parecem brincar com as possibilidades de construção da imagem por meio da fotografia. O fotógrafo parece ter noções de composição de imagem em função da estrutura gráfica do fundo, composta pela escada em diagonal e pelas linhas do guarda corpo, associada ao gesto da retratada, com os braços formando ângulos que conversam com as formas do fundo. Fica a dúvida se a sombra do fotógrafo na parte inferior é um acidente ou uma maneira consciente deste se incluir na imagem. No que diz respeito à materialidade da fotografia, esta segue a simplicidade adotada como padrão a partir dos anos de 1920, sem suportes rígidos ou adornos. É, no entanto, digno de nota que, apesar da encenação construída para retratar uma mulher moderna, o olhar é ainda um olhar masculino. É, em geral, nas fotografias de crianças e de famílias que começamos a encontrar, a partir da década de 1930, o olhar das mulheres por trás das câmeras que produzem a fotografia vernacular do período.

³³ Feminino de garçon, que significa menino em francês, a palavra ganha novas acepções a partir da publicação do romance *La garçonne*, de Victor Margueritte, no qual a personagem principal, Monique Larbier apresenta comportamento identificado como masculino para o período. (Fonte)

No espaço de um século, observamos consideráveis transformações nas fotografias, que vão de sua materialidade à forma como as pessoas são retratadas. Identificamos nas mulheres uma evidente mudança de postura diante da câmera. Independente da época em que foram feitas, as fotografias de acervos como este parecem dizer "Não me esqueçam!", assim como a tumba de um faraó, declaração ainda mais tocante se levarmos em consideração o anonimato da grande maioria dos retratados. (BATCHEN, ano, p. 62)

Figura 55



Vera Lucia de Assis Ribeiro. Miguel Pereira, decênio de 1930. Formato: 8 x 10.5cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo: não identificado. Fundo G.M.S. Reprodução Guilherme Maranhão, 2018.

3.2 Fotografias com pessoas negras

Para tratar, como se propõe aqui, das fotografias do acervo com a presença de pessoas negras, é preciso remeter, mesmo que brevemente, a duas questões essenciais na formação do Brasil: a escravidão e o mito da democracia racial. Quanto à primeira, cabe lembrar que o país foi o último a abolir a escravidão na América, o que só aconteceu em 1888. De acordo com o IBGE, de 1531 a 1850, cerca de 4 milhões de pessoas dos mais diversos grupos étnico-culturais foram trazidas à força da África, o que equivale a mais de um terço de todo o comércio negreiro, para serem utilizadas como mão de obra nas lavouras, engenhos, minas e lares brasileiros, sendo submetidas a toda sorte de violências (IBGE, 2000).

A longevidade da prática escravagista no Brasil permitiu que artistas estrangeiros a documentassem em desenhos, gravuras, pinturas e fotografias, que foram amplamente divulgados pelo mundo e revelam uma "política de dominação ao retratar pessoas escravizadas", na qual os negros são idealizados como fortes, disciplinados e obedientes e seus senhores, por sua vez, como altivos e bem trajados (SCHWARCZ, s.d.). A iconografia do período colonial e imperial não costuma mostrar a realidade opressora e cruel à qual as pessoas negras eram submetidas, sugerindo docilidade por parte dos escravizados e um ambiente de harmoniosa disciplina³⁴.

Vale lembrar que, neste período, predominavam as teorias racialistas, conformes ao paradigma evolucionista vigente, e, como decorrência, consolidou-se o projeto de branqueamento da nação, que consistia em estimular a miscigenação e a entrada de imigrantes brancos a fim de “clarear” o povo brasileiro e diminuir a influência das “raças” consideradas inferiores. A respeito disso, Luciana Jaccoud comenta:

O racismo nasce no Brasil associado à escravidão, mas é principalmente após a abolição que ele se estrutura como discurso, com base nas teses de inferioridade biológica dos negros, e se difunde no país como matriz para a interpretação do desenvolvimento nacional. As teorias racistas, então largamente difundidas na sociedade brasileira, e o projeto de branqueamento vigoraram até os anos 30 do século XX, quando foram substituídos pela chamada ideologia da democracia racial. (JACCOUD, 2008, p. 45)

³⁴ Pesquisas recentes revelam que o estereótipo do escravizado passivo é uma falácia. Na segunda metade do século XIX, por exemplo, ocorreram dezenas de rebeliões por parte dos escravizados, entre elas uma greve de 3 meses, durante a qual os escravos da fazenda Ponte de Tábuas, no Rio de Janeiro, se refugiram por três meses na mata exigindo a demissão do administrador da fazenda de café. COUCEIRO, Luiz Alberto. A greve dos escravos na fazenda Ponte das Tábuas em 1850 (Nova Friburgo, Rio de Janeiro). *Dilemas - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social* v. 3, n. 8, p. 125-157, abr. 2010. ISSN 2178-2792. Disponível em: <<https://revistas.ufjf.br/index.php/dilemas/article/view/7173>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

No que diz respeito ao mito da democracia racial³⁵, desde o fim do Império já se falava que o Brasil teria escapado ao problema do preconceito racial, devido a uma suposta circulação de pessoas entre espaços sociais e grupos étnicos, ideia que surge da comparação com a situação racial mais explícita e segmentada dos Estados Unidos. Hoje se sabe que uma maior permeabilidade de fronteiras entre os grupos não abole o racismo, apenas o torna diferente no Brasil. Além disso, as relações entre brancos e negros no país não constituem um caso tão original, na medida em que apresentam uma série de pontos em comum com os países da América Latina de língua espanhola. Em ambos os casos estão presentes o ideal de branqueamento e uma concepção desenvolvida pelas elites políticas e intelectuais que, paradoxalmente, afirmava ao mesmo tempo a ausência de preconceito e discriminação racial (HASENBALG, 1996, p. 235-236). Nas palavras de Carlos Hasenbalg:

(...) O que interessa destacar, neste momento, é que esse núcleo comum do mito racial latino-americano preenche uma importante função de controle social, apontando para a unidade e homogeneidade nacional e ocultando a existência de divisões raciais e sociais. (...) Essa perspectiva permite sugerir que o mito racial brasileiro e latino-americano funciona como viés mobilizado pelos grupos dominantes para manter a questão do racismo como um conflito que permanece em estado apenas latente, sem que ele irrompa na esfera pública do debate político" (HASENBALG, 1996, p. 237-238).

O papel subalterno dos escravizados e dos ex-escravos durante séculos, a dificuldade de lidar com a memória da escravidão e o modo mascarado de discriminar que os pesquisadores apontam no Brasil talvez estejam relacionados à escassez de fotografias com presença de pessoas negras no acervo que é objeto desta pesquisa. Neste caso, a opção por um levantamento não focado nos retratos individuais se deve ao fato de que estes são poucos e de que as situações em conjunto permitem observar as relações das pessoas negras nos grupos.

Os levantamentos da pesquisa quantitativa indicam que, do total de 5026 itens que compõem o acervo, as pessoas negras estão presentes em apenas 37 fotografias – ou seja, 0,73% do total – sendo que os retratos individuais são apenas 10. Levando-se em consideração a quantidade

³⁵ Embora o mito da democracia racial, no Brasil, costume ser atribuído ao pernambucano Gilberto Freyre, na verdade, toda uma linhagem de autores, antes e depois de Freyre, contribuíram na construção dessa interpretação de que a mestiçagem e a tolerância com a diversidade seriam marcas da sociabilidade brasileira e que o encontro rico e harmônico de índios, negros e europeus teria dado origem à originalidade de nosso povo. Versões dessa ideia estão presentes por exemplo em Von Martius, em 1942, em Silvio Romero, no final do século XIX, e também na visão de escritores modernos como Jorge Amado (GOLDSTEIN, 2003). Por outro lado, dentro das discussões sobre a questão racial no Brasil, surgiu, a partir dos anos 1950, forte contestação a essa vertente, por meio de figuras como Florestan Fernandes, Kabengele Munanga e Clóvis Moura, que denunciaram o fato de que a mestiçagem biológica e mesmo cultural não impede que pessoas com pele mais escura tenham menos oportunidades em termos de acesso à saúde, à educação e ao mercado de trabalho. E que denunciam a inexistência de quaisquer medidas para integrar os ex-escravos na sociedade brasileira após a abolição. Com efeito, pesquisas recentes comprovam abismos estatísticos entre brancos e negros, no Brasil, até os dias de hoje.

de fotografias do acervo, a composição étnico-racial do Brasil e a extensão do período coberto pelas imagens do acervo – que vai da década de 1840 ao ano de 2016 – parece um número muito pequeno, ainda que se trate das memórias de uma família majoritariamente branca e da elite. As 37 fotografias encontradas estão todas disponíveis no Anexo 2, organizadas de acordo com seus fundos. Dentre estas, foram selecionadas oito fotografias do período estabelecido como recorte para a dissertação, que vai da década de 1840 até o ano de 1940, nas quais podemos observar que, para além da pequena quantidade de itens em relação ao total, a situação na qual estas pessoas estão retratadas é, usualmente, no exercício de suas funções de trabalho, estando muitas vezes destacadas das pessoas brancas nos planos da imagem. Nos casos em que isso não acontece, as pessoas negras surgem “embranquecidas” por meio das roupas e da pose.

Esta forma de representação de pessoas negras em um acervo fotográfico de famílias de elite do Sudeste brasileiro sugere a materialização em imagens de uma dinâmica social na qual as pessoas negras ficam relegadas a uma situação marginalizada ou invisibilizada. Tendemos a supor que não se trate de questão singular, mas estrutural, e que, assim como acontece neste acervo familiar, possivelmente ocorra em acervos de outras famílias do mesmo corte social. E não apenas em acervos fotográficos familiares a questão da representação de pessoas negras é problemática. O que se pode intuir a partir da análise do conjunto das imagens presentes neste acervo diz respeito, provavelmente, às representações dos negros que foram sendo contruídas e divulgadas na cultura ocidental de um modo geral, em especial ao longo do século XIX. Tanto na pintura quanto na literatura norte-americanas, por exemplo, a construção da imagem dos sujeitos negros, no período citado, foi feita de maneira a deixá-los à margem. A este respeito Michael D. Harris comenta:

During the nineteenth century, art and popular culture imagery served to both reflect and establish racist ideas and to reiterate the social order even when the intentions behind the images were not sinister. Blacks were not imagined visually as full participants in society so even in sympathetic renderings they were relegated to marginal social roles consistent with racial readings of social order." (HARRIS, 2003, p. 40)

Para iniciar a reflexão a respeito das fotografias com pessoas negras no acervo aqui estudado, retomemos o retrato do Comendador Joaquim Lourenço (Figura 38), no qual o grupo em formato piramidal, que sugere as camadas dos estratos sociais, foi apresentado por Gilda de Mello e Souza com a seguinte legenda: "No campo, o prestígio apóia-se nos bens efetivos, a terra, os escravos, os filhos, a mulher." (MELLO E SOUZA, 1987, p.117). Essa condição de

"bem efetivo", que a Figura 38 deixa explícita, está diretamente ligada à construção da imagem do negro na arte ao longo do século XIX, apontada por Harris:

In American, English, and European paintings, blacks often appeared as servants. Usually they were in the margins of a scene, and black servants often occupied the same level on the picture plane in portraits as subject's pets. David Dadydeen describes this as revealing a hierarchy of British power relationships. The "superior white (superior in social and human terms) is surrounded by inferior creatures, the black and the dog, who share more or less the same status." It was not uncommon in British art to have a dog and a servant sitting at the feet of the master or mistress with both gazing upward respectfully (HARRIS, 2003, p.40-41).

As semelhanças entre a descrição de Harris e o retrato do comendador Joaquim Lourenço, sugerem que os padrões de representação de pessoas negras se instituíram fosse na pintura européia ou na fotografia vernacular brasileira. Teoricamente libertos da condição de bens dos senhores de terras a partir de 1888, no Brasil, as mulheres e homens negros, no entanto, não parecem ter sido incorporados à imagem que sociedade brasileira pretendia construir de si. Nas fotografias a seguir, esta questão se coloca de maneira mais ou menos explícita, dependendo do caso. A reflexão absolutamente não pretende esgotar o tema³⁶, apenas apontar o rendimento do estudo das imagens de pessoas negras em acervos pessoais como um meio de investigação dos mecanismos do racismo estrutural presente no Brasil, na medida em que, nas palavras de Lília Schwarcz, "a fotografia deixou escapar a individualidade sufocada":

Com o surgimento da fotografia, cópias mais fiéis da história começaram a ser divulgadas. Essas imagens retratam a prosperidade de famílias com nome e sobrenome, crianças brancas interagindo com pessoas escravizadas, tratadas como indivíduos sem identidade, fantasmas desumanizados. Mesmo sendo controladas pela elite e pelo fotógrafo, as imagens ofereciam uma convenção visual na qual emergiram detalhes reais da cena idealizada pelos colonizadores. Tornou-se então possível ver outras expressões dessas pessoas, a forma como se vestiam e se comportavam. São manifestações que trazem uma revisão ampla do padrão de comportamento, do trabalho, da diligência e da submissão. Nelas, o desconforto é notável, o constrangimento é visível (SCHWARCZ, 2007).

Os sujeitos negros das fotos a seguir não são pessoas escravizadas e, no entanto, alguns surgem como indivíduos sem identidade. Não são retratados como fantasmas desumanizados mas a herança da escravidão parece presente, com suas teorias racistas e ideal de branqueamento, nos "detalhes reais" que emergem dos retratos, por mais construídas que sejam as cenas.

³⁶ Explorar com profundidade a história da escravidão e as nuances da questão racial no Brasil exigiria o domínio de uma bibliografia que não estava prevista e não caberia no cronograma deste trabalho, assim como conhecimento sobre questões relativas à construção de identidade e mecanismos de representação que não faziam parte do escopo da pesquisa. Por outro lado, não poderia deixar de ao menos apontar o diálogo que a análise das fotos permite com toda essa reflexão. Para saber mais sobre tal campo de estudos, consultar, entre outros: Hasenbalg (1996); Guimarães (2001); Jaccoud (2008); Lília Morritz Schwarcz, *Nem preto nem branco, muito pelo contrário – cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012; Kabele Munanga, *Racismo: perspectivas para um estudo contextualizado da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1998.

Embora raça seja um conceito puramente ideológico, já que do ponto de vista genético, não existem diferenças significativas entre os grupos étnicos constitutivos de uma raça humana única, a categoria tornou-se central na construção de antigas e mesmo de novas hierarquias sociais (BELTRAMIM, 2013, p. 24). De acordo com Fields, "Once ideology is stripped away, nothing remains except an abstraction which, while meaningful to a statistician, could scarcely have inspired all the mischief that race has caused during its malevolent historical career". (FIELDS, 1982, p. 151). O paradoxo é que, se por um lado o conceito de raça pode e deve ser desconstruído pela ciência contemporânea, por outro lado, nos documentos históricos e nas práticas cotidianas atuais, a classificação de pessoas em raças (ainda que equivocadamente) têm consequências práticas e às vezes graves. É por isso que, embora não existam raças humanas, a abordagem racial e os estudos de questões raciais continuam urgentes.

No cartão gabinete da Figura 56 vemos um homem em busca da construção de sua identidade como homem livre em um país no qual os negros estavam associados à imagem da escravidão. Nele está impresso, em baixo relevo, com letras douradas, o logotipo da casa fotográfica de Felemon Perez, fotógrafo que atuou nas cidades de São Carlos do Pinhal e Araraquara a partir de 1896 (KOSSOY, 2012, p. 256). Ananias Corrêa, companheiro de infância do filho temporão do Comendador Joaquim Lourenço Corrêa (Figura 38), Pio Lourenço Corrêa (Figura 31), aparece retratado de corpo inteiro e em ambiente cenografado. Vale lembrar que esta modalidade de retrato "permitia a representação de uma cena, com móveis, objetos decorativos e fundo pintado. Compunha a cena a apresentação dos objetos pessoais do modelo (vestes, calçado, bengala, sombrinha, relógio com corrente etc.)", ao contrário das fotografias nas quais a câmera se aproximava do retratado, os chamados bustos, que "expunham mais, porém quase sempre dispensavam qualquer aparato cênico" (KOUTSOUKOS, 2013, p. 72).

Carregando o sobrenome da família, como costumava acontecer naquele período com os libertos, Ananias incorpora a atitude de um aristocrata neste retrato a respeito do qual Gilda comenta: "Com o abrandamento das demarcações sociais, o alforriado pode, através da vestimenta, identificar-se ao aristocrata rural" (SOUZA, 1987, p.124). Sobre a construção de identidade por meio dos retratos, Kossoy diz:

Por que não congelar sua imagem de forma nobre? Por que não representar através da aparência exterior – que é, na verdade, a matéria-prima para o registro fotográfico a personagem que ele nunca havia sido e jamais seria? Não seria esta uma fantástica possibilidade de autoilusão para sua aparição posterior? Não seria esta uma saída digna para a imortalidade, isto é, quando seu retrato fosse apreciado no futuro pelos descendentes e desconhecidos? (KOSSOY, 1989, p. 74).

Figura 56



Ananias Corrêa ou Ananias Rocha. Araraquara, fins do século XIX. Fotografia Felemon Perez. Formato: 10.5 x 16.3cm. Processo: Albumina. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

E a respeito da composição dos retratos de fins do século XIX, Koutsoukos comenta:

Os detalhes e objetos usados em uma cena participam de um sistema de códigos, constituem uma linguagem simbólica que torna inteligível a ideia que se queria passar. Assim como acontecia na pintura, em fotografia a presença de determinados objetos induzia o observador da foto a uma associação de ideias: a pena e o tinteiro indicavam um comprometimento com a escrita; o livro, a possível cultura, a erudição; jardins e flores a delicadeza (...); o cachorro indicava a fidelidade; (...) negro descalço era escravo (...), negra segurando criança branca no colo era ama de leite ou ama-seca (...); escravos na foto do senhor, a exibição dos bens deste, de sua posse (KOUTSOUKOS, 2013, p. 77-78).

Na imagem 56, o retratado performa uma inserção idealizada em uma sociedade que, na realidade, não promoveu os mecanismos necessários para incorporar os negros como cidadãos após a abolição da escravatura. De acordo com Antonio Sérgio Alfredo Guimarães:

(...) a partir da extinção do tráfico de escravos a Europa passa a ser a principal região de abastecimento de mão-de-obra para a agricultura de exportação e para a indústria nascente. Estima-se em 4 milhões a emigração européia para o Brasil, constituída principalmente por portugueses, italianos e espanhóis, entre 1850 e 1932. Essa mão-de-obra industrial e artesanal, alijando completamente do mercado a população negra e mestiça (GUIMARÃES, 2001, p. 123).

É inserido nesta realidade que Ananias promove a produção desta imagem, na qual o caimento elegante das roupas permite acreditar que fossem dele, e não do estúdio, e que o retrato tenha sido feito como meio de deixar registrada sua ascensão pouco usual para o período, e não tanto como encenação de uma situação apenas idealizada. Sobre a necessidade de documentar visualmente para a posteridade sua própria trajetória, Koutsoukos comenta:

A necessidade de registrar uma ascensão social, uma valorização, requer o conhecimento e a assimilação dos códigos vigentes. Daí vem a "necessidade" de repetição e a uniformização constante nas poses e acessórios utilizados nos retratos. O estúdio funcionava, então, como camarim e palco, onde o fotógrafo era o diretor, e o cliente, mesmo participando da construção de sua cena, a personagem. Em *A câmara clara*, Roland Barthes comentou: "Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte" (KOUTSOUKOS, 2013, p. 78).

Já no cartão de visita com o retrato de José Antonio Mascavo (Figura 57) o suporte é simples, sem logotipos impressos, contando apenas com um friso azul em torno da foto. O paletó de Mascavo, nome que certamente faz referência a sua cor, não é elegante como o terno de Ananias (Figura 56), parecendo ser maior do que a pessoa que o veste, o que resultou no registro de uma roupa cheia de dobras, situação que remete ao seguinte comentário:

O "truque" da autorrepresentação, apesar de procurar travestir e criar uma "máscara social", por vezes não conseguia disfarçar as diferenças sociais. O pobre travestido de rico costumava trair seu acanhamento na timidez com que se comportava em um ambiente a ele estranho e nas roupas que, muitas vezes, não eram suas nem bem lhe serviam (...) (KOUTSOUKOS, 2013, p. 78).

Figura 57



José Antonio Mascavo. Araraquara, final do século XIX. Fotografia não identificado. Formato: 6.3 x 10.5cm. Processo: Albumina. No verso: *José Anto. Mascavo, de Araraquara. Nota posterior: não era de Araraquara. Era de Tietê ou Porto Feliz.* Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

O retrato de busto, uma das três poses mais usuais da segunda metade do século XIX, embora realizado com recursos mais modestos que os da Figura 56, parece ter função semelhante: colaborar na construção de uma imagem que o associe a um homem livre. E, para isso, são adotados os padrões do retrato de estúdio do período, tanto no que diz respeito à imagem – pose e trajes – quanto no que se refere à materialidade da fotografia, o cartão de visita. No entanto, a iluminação marcada e os olhos do retratado, fixos no fotógrafo – olhos estes que ganham dramaticidade em função da iluminação – fogem ao padrão de luz suave dos retratos burgueses, como vemos na fotografia de Ananias (Figura 56), aproximando o rosto do homem nesta imagem daqueles que encontramos nas fotografias de escravos feitos por Christiano Jr., a respeito das quais Beltramim comenta:

Se o retrato oitocentista, popularizado pelos cartões de visita, foi de fato um importante mecanismo detentor de importante função social, reconhecida por muitos autores e, segundo Fabris, "a descoberta da fotografia dará um impulso decisivo a esse desejo de representação", estendendo "o direito de imagem não só a pequena burguesia, mas ao próprio proletariado", não obstante, quando incorporados, como prática de representação, detentor de códigos precisos, tais retratos criaram um sistema de identificação fortemente hierarquizado e discriminatório, utilizado em seus usos judiciais e também apropriado pelo discurso científico (BELTRAMIM, 2013, p. 171).

Assim, o desejo de Mascavo de ser fotografado de acordo com os códigos burgueses, expresso na própria atitude de se dirigir ao estúdio para ser retratado em um cartão de visitas, encontra alguma resistência no olhar no fotógrafo, que o ilumina de maneira a deixar muito evidentes a magreza do rosto, o cenho franzido e o olhar que o encara. Além da iluminação marcada, o olhar direto para o fotógrafo também está presente nos registros de Christiano Jr. ou Stahl, por exemplo, autor de um retrato de escravo a respeito do qual Schwarcz observa:

(...) durante muito tempo as interpretações falaram mais do lado passivo dos negros que iam ao estúdio ser fotografados. Mas se você pegar o conjunto das imagens, você vê que a resposta é uma resposta muito digna, muito ativa. Tanto pela atitude de corpo quanto pelo olhar que ele devolve ao fotógrafo. Porque é claro que nesses estúdios era tudo um jogo de cena, né? Um grande teatro. Mas o fotógrafo não tinha a possibilidade de enfrentar o olhar do escravo. Você vê que esse escravo olha de frente, não titubeia, mostra suas marcas. (SCHWARCZ, 2011)

A leitura feita por Schwarcz no trecho acima diz muito do que está presente na Figura 57, na qual o resultado da fotografia é uma imagem que parece misturar duas linguagens dos retratos de estúdio, o burguês e o científico, sendo o primeiro fruto da intenção do retratado e o segundo resultado da atitude exotizante do fotógrafo em relação ao corpo do retratado.

Figura 58



Grupo de homens com criança. Possivelmente na região de Cassia, sem data. Fotografia não identificada. Formato: 18,5 x 13cm. Processo: Gelatina e prata.. No verso: *Zoroastro e filho Valdemar, Camara Elifas, Franco*. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018

Da região de Cássia, a imagem da Figura 58 não tem identificação de fotógrafo. O papel do suporte é simples e a fotografia tem uma rachadura no centro. Ao primeiro olhar, o rapaz negro parece estar integrado ao grupo, todos vestidos de forma semelhante e reunidos em torno da mesma mesa. No entanto, uma análise um pouco mais detida permite observar que, ao posar para o fotógrafo, os homens brancos e até a criança carregam um copo de vinho, enquanto ao homem negro coube empunhar a espingarda, ficando assim estabelecida uma distinção de papéis entre os retratados a partir dos objetos que seguram, os brancos performando um momento de diversão enquanto ao negro cabe estar a serviço. O fato de que só há duas cadeiras no ambiente sugere que apenas os homens brancos estivessem sentados, a criança e o homem negro tendo sido convidados a se juntar ao grupo posteriormente para compor a cena, talvez pelo próprio fotógrafo, embora isso não seja possível afirmar. Os trajes levam a crer que sejam jagunços do interior de Minas, nas primeiras décadas do século XX. No caso, o que parece relevante apontar é que, mesmo em situações nas quais há uma aparente integração da pessoa negra ao grupo, no momento de registrar uma imagem para a posteridade, são estabelecidas distinções entre as pessoas negras e as brancas. Enquanto neste caso o elemento que designa a função da pessoa negra no grupo é a espingarda, na fotografia seguinte (Figura 59) este elemento é a roupa, que identifica a mulher do retrato como a babá.

Nas fotografias com pessoas negras, a ausência das mulheres é notável. Elas aparecem apenas em 13 imagens, das quais somente 3 são retratos individuais (ver Anexo 2). Destes, apenas um é relativo ao período coberto por esta dissertação. No caso da fotografia da Figura 59, vemos Miguel, Antonio Candido e o caçula Roberto no colo de sua babá, Hilda, sentados no que parece ser uma escada de madeira que dá para uma porta fechada. Todos posam para o que supomos ser um fotógrafo amador – em função da luz estourada e do enquadramento que corta a cabeça da babá –, possivelmente Clarisse, a mãe dos meninos. Para pensar sobre a figura da babá, recorreremos às fotografias de amas da segunda metade do século XIX, sobre as quais Koutsoukos nos lembra: "(...) o álbum de uma família é uma crônica com lacunas, pois não registra tudo o que acontece na vida dos familiares; mas só o que se pretende que seja registrado e acondicionado. Daí talvez a importância maior dada às amas, em detrimento do restante da criadagem" (KOUTSOUKOS, 2013, p. 191-192).

Figura 59



Miguel, Antonio Candido e Roberto no colo de sua babá, Hilda. Sta Rita de Cassia, 1924.
Fotógrafo: possivelmente Clarisse, a mãe dos meninos. Formato: 11.5 x 8.5cm. Processo: Gelatina e prata.
Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

De acordo com Antonio Candido³⁷, Hilda teria sido levada do Rio de Janeiro para Cassia em 1922, após o nascimento de Roberto, de quem era babá. Forte e robusta, saía para passear com os três meninos todos os dias pela manhã, causando grande estranhamento nas pessoas por usar uniforme, um hábito incomum àquela cidade pequena na década de 1920. Apaixonou-se por Desidério, empregado em outra casa, e com ele se mudou para Rio Preto, com a promessa de que se casariam, embora ela fosse uma mulher separada. Dois anos depois da partida de Hilda, em torno de 1924, os três meninos em visita à casa da família Farah encontraram-na trabalhando como cozinheira. O Desidério a maltratara, o casamento não aconteceu e ela voltou para Cassia. O caso de Hilda repete uma trajetória comum às mulheres negras, a quem a estrutura racista da sociedade brasileira negou por muito tempo a possibilidade de uma vida afetiva. Refletindo sobre os retratos de mulheres negras de finais do século XIX, Beltramim comenta:

Às mulheres negras negava-se a maternidade, negava-se o direito de alimentar sua prole, negava-se a proteção e afeto a seus filhos, porque seu amor, em tantos retratos de amas de leite, por exemplo, naturalizava-se para as crianças brancas, não para seus próprios filhos. O espírito conciliador da democracia racial não cabe nesses retratos, constrange-se quando depara-se com as fotografias de Stahl antes apresentadas. (...) A fotografia revela então toda uma trajetória de percepção do corpo como um espaço de sentidos, revelando primeiro o indivíduo, possibilitando a reprodutibilidade dos corpos em toda a sua singularidade, para depois definir toda uma coletividade (BELTRAMIM, 2013, p. 313).

Independente da trajetória particular de Hilda, a figura da babá negra é muito presente nas famílias brasileiras desde o período colonial, mesmo que nem sempre fotografada. Na série de entrevistas com Lilia Schwarcz produzida pelo Instituto Moreira Salles, "Entre cantos e chibatas", Schwarcz comenta como são impressionantes as fotos de mucamas, sobretudo na Bahia, na virada do século XIX para o XX, nas quais é possível vê-las com bastante detalhes. E que, com a passagem do século, sobretudo em São Paulo, as mucamas vão desaparecendo das fotografias, como parte do projeto de higienização, ficando, eventualmente, apenas uma mão que segura a criança (SCHWARCZ, 2011).

No caso da Figura 59, Hilda pode ser vista em detalhes. A expressão do rosto, o cenho franzido, o cabelo alisado e o uniforme com o colo todo coberto, gola e aventais brancos, faz contraste com a imagem das mulheres negras e mestiças difundida na segunda metade do século XIX como mulheres promíscuas e sensuais. De acordo com Beltramim:

³⁷ Dados de um dos cadernos que Antonio Candido deixou para suas filhas, denominado "Infância", no qual conta sobre sua o período no qual viveu em Cassia.

Relatos que muitas vezes associavam a mulher negra à promiscuidade, a uma sensualidade exacerbada, diferenciando-as das mulheres brancas que, praticamente reclusas à esfera da vida privada, ao lar, ficavam menos expostas; eram então tidas como de boa moral e honestidade. Na rua estavam as mulheres negras, excluídas da proteção dos lares e de seu anonimato. Suas identidades foram assim constituídas, na dinâmica do trabalho, nas tensões diárias onde sobreviver era tão pesado quanto aparentemente lascivo.

Muitas das impressões dos viajantes revelam o quanto essas avaliações foram pejorativas do corpo e dos gestos, ou seja, do modo de ser e viver de homens e mulheres, excluídos do corpo social burguês, fortemente disciplinado (BELTRAMIM, 2013, p. 313-314).

Pode-se supor, portanto, que os trajes de Hilda na imagem anterior não sejam casuais, mas fruto da intenção de disciplinar e domesticar o corpo da mulher negra por meio do uniforme. Ainda quanto a relação entre as babás e as antigas amas de leite, cabe lembrar um trecho no qual Moreira Leite comenta:

Os retratos de amas-de-leite que conhecemos apresentam tão somente a imagem positiva do relacionamento afetivo da ama, vestida à européia, com o bebê branco ao colo. Mas é fácil verificar que, além da mortalidade infantil provocada pelas precárias condições sanitárias do Rio de Janeiro no século XIX, a prática da amamentação por escravas alugadas a particulares ou asilos de crianças abandonadas foi responsável por uma das formas mais sinistras de inter-relacionamento nos grupos de convívio. Além de privar os filhos de seu leite, as amas-de-leite eram exploradas fisicamente ao máximo, tanto quando eram alugadas a instituições para amamentar diversas crianças, como pelo período prolongado que se exigia que aleitassem. (MOREIRA LEITE, 2001, p.70).

A Figura 60 contradiz a afirmação de Moreira Leite, de que os retratos das amas-de-leite apresentariam sempre a imagem positiva do relacionamento afetivo da ama com as crianças brancas, e será comentada a seguir, na relação com a imagem da Figura 63.

Figura 60



Retrato de babá brincando com criança. Sem especificação de formato. Fotógrafo: Jorge Henrique Papf. Petrópolis (RJ), c. 1899. Coleção George Ermakoff. Foto reproduzida de George Ermakoff, *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 98.

Figura 61



61.1 Antonio Candido (de quepe), Miguel (sentado) e Roberto com seu primo, o motorista Vicente Silveira e, ao fundo, o empregado Benedito. Sta. Rita de Cassia, 1928. Fotógrafo: não identificado. Formato: 8.5 x 6cm. Processo: Gelatina e prata. No verso: *Em frente de nossa casa do Largo de Cima com o chauffeur Vicente Silveira (nosso parente remoto) e o empregado Benedito, filho do José Gabriel, 1928.* Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018. **61.2** Da esquerda para direita: Benedito, Miguel, Roberto, Antonio Candido (ao volante), e o motorista Vicente. Sta. Rita de Cassia, 1928. Fotógrafo: não identificado. Formato: 8.5 x 6cm. Processo: Gelatina e prata. No verso: *1926 ou 1927, com o empregado Benedito e o motorista Vicente Silveira (nosso parente) no seu automóvel de aluguel.* Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

A Figura 61.1 é mais um exemplo do lugar ao qual pessoas negras são relegadas nas imagens, já apontado quando comentamos o retrato de Miguel Pereira (Figura 39). Aqui, vemos os três irmãos, quatro anos após o retrato anterior, ainda vivendo em Cassia e posando junto a um automóvel, acompanhados de seu primo, que era motorista de praça. O menino negro no canto direito da primeira imagem poderia passar despercebido a um olhar menos atento. Sua presença, separada do grupo mas de tal forma integrada à imagem que quase o faz desaparecer, parece uma metáfora da condição das pessoas negras na sociedade brasileira: presentes mas invisibilizadas.

Já na Figura 61.2 a situação se inverte, e o menino negro passa ao primeiro plano da fotografia. Embora talvez pudesse servir como negação desta dinâmica de invisibilização, na medida em que ganha destaque na imagem – quase como se alguém tivesse dito: "Venha! Agora vamos fazer um retrato seu!" –, além de estar descalço, Benedito fica sozinho à frente, enquanto os irmãos e o motorista se recolhem ao segundo plano, junto ao automóvel. Aqui não há, como no caso dos retratos de Miguel Pereira (Figura 39) e do Comendador Joaquim Lourenço (Figura 38), uma exibição de posses, embora seja nítida a preocupação dos meninos brancos em estarem junto ao carro, símbolo da modernidade, em ambas as fotografias. O fato é que, por orientação do fotógrafo ou iniciativa dos próprios retratados, eles não se colocam no mesmo lugar dentro da imagem, o que faz refletir sobre o conceito de democracia racial, ou seja, da convivência que na verdade não equipara, a respeito do qual Antonio Sergio Alfredo Guimarães coloca:

A democracia racial, enquanto "solução" da questão negra, não significou, todavia, um esforço em combater as desigualdades de renda e de oportunidades sociais entre negros e brancos, e só parcialmente, no plano da cultura e da ideologia, representou um freio à discriminação e ao preconceito. Em termos jurídicos, por exemplo, apenas uma lei, em 1952, a Lei Afonso Arinos, reconheceu a existência de preconceito racial no país, punindo-o como contravenção legal, ainda que a sua prática continuasse disseminada e sem proibição (GUIMARÃES, 2001, p. 125).

Quanto ao fotógrafo, o mais provável, como no caso da Figura 59, é que fosse a mãe dos meninos. Embora houvesse em Cassia e na região estúdios fotográficos e fotógrafos desde o final do século XIX – o que podemos afirmar em função dos logotipos e carimbos nos cartões de visita e gabinete do acervo que vieram dessa região – a repetição do formato nas fotografias deste ramo familiar, e também as situações em que as crianças são retratadas, sugerem um fotógrafo pouco experiente e que participa da rotina daquelas crianças.

Figura 62



62.1 Rapaz posando junto ao carro acidentado na estrada, com homem observando ao fundo. Estrada Campinas Limeira, 1925. Fotógrafo: Pio Lourenço Corrêa. Formato: 8.5 x 14.5cm. Processo: Gelatina e prata. Manuscrito: *O auto A86, de Campinas, vítima da "Nash" na estrada de Limeira a 10 Setº 1925.* **62.2** O motorista Barbosa junto à fonte do Excelsior. Local não identificado, 1929. Fotógrafo: Pio Lourenço Corrêa. Formato: 7.8 x 13.5cm. Processo: Gelatina e prata. Manuscrito: *O Barbosa e a fonte do Excelsior, a 7 de junho de 1929.* Reproduções: Guilherme Maranhão, 2018.

O fotógrafo dos retratos na Figura 62 é Pio Lourenço Corrêa, de quem Gilda herdou os álbuns dos quais estas fotografias fazem parte. Como é possível notar, Pio tinha por hábito legendar suas fotografias, criando assim uma narrativa paralela à das imagens por meio do discurso escrito. No caso da Figura 62.1, a legenda indica que, apesar de haver um rapazinho negro posando, o objetivo do fotógrafo era registrar "O auto A86, de Campinas, vítima da "Nash" na estrada de Limeira a 10 Setº 1925", um texto que informa data, local, incidente e também personagem principal do enredo, o automóvel, excluindo o nome do rapaz que certamente posa a pedido do fotógrafo. As pernas cruzadas com os pés descalços um sobre o outro, uma das mãos na cintura e outra sobre a roda, o rapaz funciona como sinalizador do acidente. Já na fotografia seguinte (Figura 62.2), o homem negro foi identificado como "o Barbosa", supostamente motorista de Pio Lourenço, de acordo com a maneira com que se veste, de quepe e gravata borboleta. A construção da frase da legenda coloca o nome do homem antes da designação da fonte d'água, mas a construção da imagem não deixa claro se a intenção do fotógrafo era fazer um retrato do rapaz ou da fonte. Em ambas as fotografias há o gesto do fotógrafo de incluir pessoas negras, ainda que eventualmente não sejam o ponto central destas. Tal inclusão é digna de nota, rara, e um tanto ambígua. Podemos relacioná-la, talvez ao problema já mencionado da ideologia da democracia racial, derivada da negação da memória e da violência históricas.

É emblemático, no ano de 1890, o procedimento de Ruy Barbosa, então Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Fazenda: mandou queimar, em poucas horas, documentos de três séculos relativos a matrículas de escravos, filhos livres de mulher escrava, libertos sexagenários etc., nas repartições do Ministério da Fazenda. A historiadora Angela Marques julga que o ato, dois anos após a Abolição, intentava *"eliminar de suas lembranças a imagem da escravidão (...) tentativa de aplacar a vergonha que pesava sobre os novos tempos republicanos"* (Marques, 1996:82). O hino da República, escrito dois anos depois, entoaria: *"Nós nem cremos que escravos outrora / Tenha havido em tão nobre país"*. Angela Marques denuncia que os arquivos brasileiros até hoje permanecem em enorme descaso, desorganização e má conservação. O esquecimento da violência e do sistema de dominação garantiria a *"continuidade do mesmo sistema sob nova roupagem"* (id. *ibid.*:84), ou seja, não cessaram a exclusão social, os maltratos a trabalhadores, os salários irrisórios, para grande parte da população do Brasil (GOLDSTEIN, 2003, p. 239).

Fica evidente, tanto na atitude de Ruy Barbosa quanto no hino da República citados por Goldstein, o desejo de apagar a escravidão, seja por meio da destruição de documentos ou do estímulo a um imaginário que a coloca como algo muito distante. De forma que não é de surpreender que a ideia de uma democracia racial na qual "a mestiçagem teria gerado um povo sem barreiras, em que as pessoas de todas as camadas sociais e origens étnicas convivem harmoniosamente" (GOLDSTEIN, 2003, p. 234), formulada, entre outros autores, por Gilberto Freyre, na década de 1930, tenha raízes nessa cultura de apagamento e, sugerindo ausência de

conflitos na relação entre negros e brancos, tenha resultado em mascarar uma dinâmica extremamente violenta e excludente que, no caso das fotografias aqui apresentadas, se faz sentir tanto nos retratos em que os homens negros buscam associar suas imagens ao código burguês, quanto naquelas em que fica evidente que existe uma barreira social entre negros e brancos, expressa pelos pés descalços, pelos uniformes, pela ausência de nomes ou pelo lugar que lhes cabe na composição da imagem como, por exemplo, na fotografia a seguir.

Figura 63



José Paulo de Azevedo Sodré (Filho) (Zezé). Poços de Caldas, 1940. Formato: 6.2 x 8.7cm. Processo: Gelatina e prata. Fotógrafo: não identificado. Reprodução: Guilherme Maranhão, 2018.

A última fotografia selecionada para este item acerca do retrato de pessoas negras foi feita no pátio interno da casa de Poços de Caldas que pertenceu aos pais de Antonio Candido. Nela, um menino identificado como José Paulo de Azevedo Sodré, ou Zezé, muito bem vestido e penteado, casaquinho e tênis com meias, empunha uma faca e sorri para um menino negro, descalço e ajoelhado a seus pés, enquanto simula a facada. O menino negro não está identificado com nome no verso da fotografia.

A teatralização da cena construída através da pose, principal artifício de todos os retratos, é evidente. E, no entanto, mesmo supondo que as crianças retratadas estivessem engajadas em algum tipo de brincadeira, a imagem resultante é eloquente demais para não ser notada, fazendo lembrar o retrato da ama de quatro com a criança montada em suas costas (Figura 60), a respeito da qual Koutsoukos comenta:

O arranjo mais informal que encontrei em fotografia foi o da *imagem 76*. Nele, a criança e a ama brincam de "cavalinho". Podemos imaginar que, afinal, caso tivessem os bebês brancos eventualmente sido carregados amarrados nas costas das amas (...), eles estavam também brincado de "cavalinho". Porém, as amas não estavam de quatro, como um animal. A brincadeira era comum e encarada como inocente, mas a significação da foto podia não ser. Como ressaltou Gerge Ermakoff, em *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, o registro fora feito 11 anos após a abolição e mostra dubiedade no significado: a amizade e o carinho da brincadeira mas também lembra uma herança de subordinação (KOUTSOUKOS, 2013, p. 200).

Em ambos os casos, a cumplicidade ou até mesmo a direção do fotógrafo, que registra e eterniza as cenas, transformando o momento em imagem, nos permite observar que a violência da relação entre negros e brancos está presente inclusive no universo lúdico das crianças e, possivelmente não teria chamado nossa atenção não fosse o registro fotográfico. Esta violência contida não só no gesto e no objeto empunhado mas, em especial, nas expressões de ambos os meninos – o branco em diversão sádica com o momento e o negro em contrariada resignação – diz muito da dinâmica das relações raciais no Brasil, na qual os brancos parecem não ter a medida da própria crueldade. A respeito das relações raciais no Brasil, Hasenbalg comenta:

As representações a respeito das relações raciais no Brasil, elaboradas na primeira metade deste século, particularmente aquelas sobre o caráter harmonioso e não-conflitivo dessas relações (Freyre, 1933; Pierson, 1942; Tannenbaum, 1946) só começam a ser desmontadas no campo das Ciências Sociais na década de 1950. Foi no início desta década que a UNESCO, então empenhada em refutar os dogmas racistas que haviam culminado no nazismo, patrocinou um conjunto de pesquisas sobre esse tema, destacando a situação do Brasil. A intenção original desses estudos era a de poder transmitir para o resto do mundo a receita brasileira de relações raciais harmoniosas. O resultado dos mesmos não confirmou as expectativas originais; pelo contrário, a auto-imagem e idealizações raciais do Brasil sofreram danos de não pouca monta. As pesquisas foram realizadas no Norte, Nordeste e Sudeste do País e em todas elas foi constatada uma forte associação entre cor ou raça e *status* socioeconômico. (HASENBALG, 1996, p.)

Nas fotografias com pessoas negras encontradas no acervo esta associação entre cor ou “raça” e status socioeconômico chama atenção, como indicam as imagens aqui apresentadas. Olhar para estas imagens, que foram acumuladas de maneira orgânica, sendo transmitidas de geração em geração para as mãos daqueles dispostos a preservá-las ao longo das décadas, nos permite perceber como os discursos a respeito dos diversos atores sociais vão sendo apoiados por imagens, através das décadas, de maneira se não sutil ao menos subliminar, normalizando aos nossos olhos situações como a da Figura 60. E assim como "é preciso politizar as imagens da escravidão" (SCHWARCZ), é preciso politizar também toda a produção de imagens acerca de pessoas negras nas décadas subsequentes à abolição pois, como diz Schwarcz:

Apesar de velado, o fantasma da escravidão é real no Brasil. Ao contrário do que é perpetuado, o País não é um caldeirão cultural sem preconceitos. Vivemos em uma democracia racial cercada de racistas por todos os lados. O sistema de cotas na universidade mudou este cenário, mas ainda é um começo. Precisamos politizar essas imagens que não vivem no passado, pois a cultura não é consequência ou produto, mas sim uma produção. (SCHWARCZ)

Para concluir, podemos dizer que nas fotografias de mulheres deste terceiro capítulo, fica explícita a teatralização promovida pelos estúdios fotográficos na construção da imagem, em especial na comparação com os dois instantâneos que compõem a seleção. Já quanto aos negros, o capítulo 3 apresenta algumas das poucas fotografias encontradas no acervo nas quais eles estão presentes, propondo um relação entre a maneira com que são retratados e o racismo estrutural brasileiro. Das nove fotografias selecionadas em um universo de 37, três são retratos individuais e as outras retratam grupos ou duplas. Também aqui as imagens foram organizadas em ordem cronológica, embora neste caso, com exceção do retrato do Comendador na Figura 38, só tenham sido encontradas fotografias com pessoas negras já no final do século XIX e, portanto, o arco de tempo neste caso ficou menor, indo de fins do século XIX ao ano de 1940. As imagens apontam questões como o “branqueamento” por meio de trajes e poses, a não integração entre brancos e negros nas cenas, os objetos e vestimentas que designam distinção entre eles, as especificidades da discriminação em relação à mulher negra e a violência, implícita ou teatralizada nestas cenas.

Desta maneira, apresentando o acervo e propondo uma reflexão sobre o uso da fotografia na construção da imagem de mulheres e negros, o trabalho procurou compartilhar o perfil deste conjunto de fotografias com aqueles que possam vir a ter interesse em pesquisar este material, assim como propor uma possibilidade de olhar sobre os acervos pessoais que esteja voltada para a busca dos elementos insurgentes, aqueles que nos levam aos discursos subliminares, aos

significados implícitos, ao que acontece "quando as imagens tocam o real", como propõe Georges Didi-Huberman no trecho a seguir:

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um "sinal secreto", uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou. Mas, é preciso recordar que, para Benjamin, a idade da imagem nos anos 30 é, antes de tudo, a da fotografia: não a fotografia como aquilo que foi caritativamente admitido no território das belas artes ("a fotografia como arte"), mas sim a fotografia como aquilo que modifica de cabo a rabo essa mesma arte ("a arte como fotografia"³⁶). (...) A idade da imagem de que fala Benjamin, aqui, é aquela onde: "a fotografia não busca gostar e sugerir, mas sim oferecer uma experiência e um ensinamento" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.215).

O terceiro capítulo, portanto, buscou tocar este lugar no qual a cinza não esfriou, e que nos permite ver questões que estão além do que o retrato idealizado procurava encenar.

4. Considerações Finais

O acervo fotográfico pessoal dos professores Gilda e Antonio Candido, agora sob guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, despertou o interesse em relizar o estudo que resultou nessa dissertação principalmente pelas características do material que, acumulado por cerca de 170 anos, permite observar transformações nos processos fotográficos, nos aspectos materiais das fotografias e na construção das imagens. Por meio das imagens, é possível perceber mudanças e permanências, presenças e ausências nas dinâmicas sociais e na forma como estas são configuradas na fotografia vernacular, assim como as transformações que ocorrem na cultura visual e material. Para realizar o presente trabalho, no entanto, foi necessário garantir o acesso³⁸ ao objeto de pesquisa, promovendo o Projeto de Organização do Acervo Pessoal de Gilda e Antonio Candido junto ao IEB-USP, que realiza a higienização, restauro e catalogação dos itens do acervo com o objetivo de abri-lo ao acesso público – tarefa iniciada em junho de 2017 e cuja conclusão está prevista para o primeiro semestre de 2020. De forma que, em função das características próprias ao objeto de pesquisa, a dissertação se situa como investigação a respeito da fotografia vernacular presente em acervos pessoais e familiares, constituídos a partir da prática do colecionismo, buscando sugerir o uso das imagens para além de questões biográficas, como meio de pensar a representação fotográfica de indivíduos e grupos, no caso, mulheres e negros, por meio de itens do acervo que vão da segunda metade do século XIX ao ano de 1940.

O primeiro capítulo apresentou três aspectos do acervo que justificam seu interesse: os titulares, os processos fotográficos históricos presentes e os fotógrafos que assinam vários dos itens. Quanto aos titulares, por terem ocupado papel de relevo na Universidade de São Paulo ao longo do século XX, a preservação de seu acervo certamente será útil às pesquisas daqueles que se dedicam à obra de ambos. No caso desta dissertação, os titulares foram fundamentais não apenas por terem reunido todo este material fotográfico, organizando e preservando-o ao longo de décadas, mas em especial pelas minuciosas anotações e depoimentos acerca das imagens. São estas informações que nos permitem saber algo sobre as pessoas retratadas, dando às fotografias um caráter de documento. No que diz respeito aos processos fotográficos históricos,

³⁸ Até maio de 2017, o acesso ao objeto de pesquisa estava garantido, visto que este ficava no apartamento dos titulares, no qual morei de agosto de 2013 a abril de 2018. No entanto, com a morte de Antonio Candido, surgiu a urgência em esvaziar o apartamento e, caso o material não fosse entregue à uma instituição que me permitisse o acesso ao longo do período de tratamento do acervo, a presente pesquisa ficaria comprometida.

identificamos aqueles presentes no acervo, que são brevemente apresentados junto a um item que representa a respectiva técnica. A variedade de técnicas encontradas é considerável, incluindo colódios, albuminas, platinotipias, cianótipos e ferrótipos, além de gelatina e prata e fotografias cromogêneas, dominantes ao longo do século XX. Por fim, no que diz respeito aos fotógrafos, foram identificados muitos dos profissionais de estúdio de finais do século XIX e início do XX, de Rio de Janeiro e São Paulo. E encontramos também assinaturas de fotógrafos, em especial do interior, a respeito dos quais não constam dados na bibliografia consultada. A partir das primeiras décadas do século XX se torna mais difícil identificar os fotógrafos por meio dos suportes fotográficos e, em paralelo, a presença do fotógrafo de estúdio vai diminuindo e aumentando a quantidade de fotografias produzidas por amadores que, em grande parte, não tinham pleno domínio sobre o uso das câmeras. Dentre estes fotógrafos amadores a produção mais extensa é a de Pio Lourenço Corrêa, embora haja uma boa quantidade de fotografias que podem ser identificadas como de autoria de Antonio Candido em função das anotações no verso. Quanto aos profissionais do século XX, há no acervo retratos do casal produzidos por nomes como Christiano Mascaro, Bob Wolfelson e Madalena Schwarz, que merecem menção ainda que não tenham sido utilizados diretamente aqui. Mas o que mais chama atenção, no período que a dissertação se propôs a analisar, a transição do século XIX para o século XX, é a mudança que ocorre na produção das imagens, que em grande parte deixam de ser resultado do trabalho de um fotógrafo de estúdio e passam a ser provenientes das câmeras de fotógrafos amadores, e muitas vezes inexperientes, frequentemente um membro da família ou do grupo retratado. Estes três aspectos do acervo, além de justificarem a importância do objeto de pesquisa são campos que podem vir a ser explorados em pesquisas futuras.

O segundo capítulo traça um panorama dos conjuntos do acervo, que são apresentados a partir dos locais em que se encontravam guardados na residência dos titulares, designados como Locais de Guarda. Assim, são descritos os conjuntos encontrados em seis locais de guarda distintos e, de cada um deles, apresentadas algumas imagens que situam o leitor quanto ao que pode ser encontrado no acervo como um todo. O respeito ao princípio de procedência foi o objetivo deste mapeamento que procurou manter a organização feita pelos titulares em sua residência. Este método facilitou a identificação do que pertencia a cada um deles, fundamental para a divisão do acervo em dois fundos, o Fundo G.M.S. e o Fundo A.C. A observação, registro e manutenção da organização feita por ambos quando da transferência do acervo para o IEB-USP tem sido importante também no processo de cadastro dos itens, na medida em que permite identificar conjuntos que se relacionam de alguma forma como, por exemplo, aqueles

armazenados por Gilda no Baú, e que se ligam às suas pesquisas sobre moda e sociedade, ou os que se encontravam na Caixa, e no qual ficavam as fotografias selecionadas para figurarem em publicações da editora Ouro sobre Azul. Resumidamente, o segundo capítulo traz a maneira como o acervo estava organizado e os assuntos de cada um dos conjuntos, selecionando fotografias de cada um dos Locais de Guarda para apresentar um pouco do material que em breve estará disponível a outros pesquisadores.

Por fim, o terceiro capítulo se volta para as imagens de mulheres e pessoas negras nas fotografias do acervo. Usando as informações acerca das pessoas retratadas que foi possível levantar, a partir de anotações ou depoimentos, para situar as imagens quanto a data, local e personagens, e analisando-se a composição das imagens, lança-se um olhar particular a uma parte do acervo fotográfico, a fim de investigar a representação destes dois grupos não-hegemônicos. O rendimento dessa análise parece sugerir a multiplicidade de usos e leituras possíveis de um acervo pessoal, para além das questões de ordem biográfica e memória familiar. Para embasar a reflexão, foi realizado adicionalmente um levantamento quantitativo que contabilizou os retratos individuais de mulheres assim como as fotografias nas quais há presença de pessoas negras. Como dito no capítulo 3, o levantamento, que pode ser consultado no Anexo 1, indica que os retratos individuais de mulheres representam apenas 12.2% do total do acervo. No que diz respeito aos retratos com pessoas negras, a porcentagem é ainda menor, 0,73%, sendo que os retratos individuais são só 10, contabilizando escandalosos 0,19%. Os números, no entanto, são apenas um meio de apontar aquilo que as imagens sugerem a respeito do lugar de mulheres e negros nas estruturas da sociedade patriarcal do Brasil de segunda metade do século XIX e início do século XX. De forma que, para além do levantamento quantitativo que o orienta – e que pode não ocupar muitas linhas do texto, mas demandou muitas horas de trabalho –, o capítulo 3 se estrutura a partir da análise de fotografias sob um viés temático específico, que passa por desigualdades de gênero, pela questão racial no Brasil e pelas assimetrias que perpassam o registro da memória.

No caso dos retratos de mulheres, a seleção procura apresentar a variedade no aspecto material das fotografias do acervo – com exemplos de daguerreótipos, cartões de visita e gabinete, cartão imperial, e outros –, além de acompanhar as mudanças de vestimentas e postura das mulheres ao longo das décadas. Foram incluídas duas fotografias que não são retratos individuais, pois estas permitem apontar mudanças que a saída do estúdio e o advento das câmeras portáteis geraram na fotografia vernacular. Já quanto aos retratos individuais, como artifício da

construção de uma imagem ideal de si mesmo, não permitem os imprevistos e movimentos que os instantâneos produzidos por amadores com câmeras portáteis registram, de forma que estes nos aproximam mais do que teria sido o momento, remetendo ao cinema, enquanto que os retratos individuais, em sua intenção de perpetuar uma imagem, acabam por se aproximar da linguagem da pintura.

É possível perceber que a quantidade dos retratos individuais de mulheres aumenta muito em finais do século XIX, e que a postura grave e sisuda com a qual eram retratadas desde a década de 1840 vai dando espaço a uma atitude cada vez mais informal. Esta mudança de postura das mulheres nas imagens, no entanto, pode estar mais ligada ao fato de terem sido adotadas como público alvo de indústrias em desenvolvimento – como a fotográfica, a de moda ou eletrodomésticos, apenas para citar alguns exemplos – do que a um movimento de emancipação política e social. Ainda no que diz respeito aos retratos de mulheres é possível notar que trajetórias como as de Lucia Miguel Pereira (Figura 50) e Gilda de Mello e Souza – que incluem vida profissional e intelectual – são raras no período analisado, de maneira que os dados acerca das histórias das mulheres retratadas estão geralmente ligados às vidas de seus maridos ou pais. Chama atenção a ausência de mulheres negras, ainda que seja um conjunto de fotografias de mulheres de elite e das camadas médias. Apenas um cartão de visita de fins do século XIX retrata uma mulher mestiça, embranquecidas por meio de roupas e pose, o retrato de Ana Francisca (Figura 45).

No que diz respeito aos retratos com pessoas negras, chamam atenção a pequena quantidade de itens em relação ao total, e também o lugar destas pessoas nas imagens, como já foi dito anteriormente. A seleção procurou apontar a relação entre a forma como os negros são retratados, as teorias racialistas e racistas do século XIX e o mito da democracia racial; o branqueamento por meio dos trajes e da pose; a distinção feita entre negros e brancos nas imagens, seja por meio dos objetos e roupas seja do lugar que lhes é reservado no momento do registro; e a violência, em alguns casos teatralizada e em outros implícita, mas quase sempre presente. No que diz respeito à materialidade destas fotografias, a variedade não é a mesma dos retratos de mulheres. Neste caso, apenas alguns poucos itens são cartões de visita e gabinete – como os retratos de Mascavo (Figura 57) e Ananias (Figura 56), respectivamente. No mais, os suportes são simples e sem adornos, apenas uma folha de papel de gramatura média, em alguns casos com moldura branca, que recebe a emulsão. Não há daguerreótipos, colódios, cianótipos, platinotipias ou ferrótipos no acervo que se dediquem a retratar essas pessoas, que aparecem

apenas em algumas poucas fotografias em albumina e outras em gelatina e prata, no período definido como recorte para o capítulo 3. Embora a seleção incluía dois retratos individuais, nos quais os homens negros são fotografados de acordo com códigos aristocráticos, foram priorizados os retratos de grupo nos quais as dinâmicas sociais ligadas à questão racial ficam mais evidentes em consequência da maneira como os personagens estão dispostos no espaço.

Este segundo ponto do capítulo 3, dedicado às fotografias com pessoas negras, foi desenvolvido ao final do período do mestrado pois, somente após um longo processo de investigação das imagens, a ausência de pessoas negras no acervo foi tomada como campo de investigação. Tanto o levantamento quantitativo quanto a seleção de imagens e suas análises procuram tocar uma questão colocada por João Moreira Salles em seu documentário "No intenso agora", logo nas primeiras sequências do filme, quando uma criança branca de burguesia do Rio de Janeiro vem andando pela calçada acompanhada da babá e, tão logo esta percebe a presença da câmera, se afasta do quadro deixando a criança seguir sendo filmada acompanhada apenas pela mãe. Nesta sequência, que acontece aparentemente sem que um diretor oriente os movimentos, se expressa uma cultura de apagamento introjetada em todo o corpo da sociedade, que procura negar a presença dos negros, inclusive por meio de imagens.

Muito significativa, durante o processo de mestrado, foi a iniciativa de preservação do acervo, necessária para garantir o acesso ao objeto de pesquisa após a morte de um dos titulares, e que resultou no Projeto de Organização do Acervo Pessoal de Gilda e Antonio Candido. Já no tocante especificamente à dissertação, o mais significativo foi a constatação acerca do quanto a fotografia vernacular em um acervo familiar pode ser fértil para investigação de sujeitos e dinâmicas sociais. As estruturas de composição e a materialidade das fotografias analisadas no terceiro capítulo ora traduzem, ora mascaram, ora denunciam estruturas sociais. São imagens insurgentes. E se situam bem no cruzamento da memória e da história.

Segundo Jacques Le Goff (1990), a memória é um repositório de lembranças de experiências vividas diretamente – ou então narradas por quem as viveu. Nessa perspectiva, a memória está incorporada nos sujeitos, ela existe antes e independentemente do registro escrito e do documento visual. Pierre Nora (1993) destaca uma outra característica da memória: trata-se de um universo alimentado por reminiscências afetivas, vagas e, por isso mesmo, passíveis de sucessivas transformações, silenciamentos e ressurgimentos. A história, por sua vez, existe a partir da fixação, em textos, desenhos, mapas, pinturas, monumentos etc., de processos

coletivos considerados relevantes e que, geralmente, já se encerraram. A história é uma reconstrução do que não existe mais, uma operação intelectual fruto da análise e da crítica (NORA, 1993). Os limites certamente não são tão claros, mas pode-se presumir que, quanto mais a memória se esgarça, mais a história se faz necessária. A análise que aqui se encerra sugere que as fotografias colecionadas por famílias operam inicialmente como suportes de memória, como indícios de situações vividas, de afetos, e, com o tempo, adquirem caráter de documento histórico, testemunho de relações sociais em determinado tempo e espaço, objeto de estudo. Daí sua riqueza, e daí a incompletude inevitável de qualquer trabalho que se proponha a abordar uma coleção tão vasta, densa e variada.

5. Referências Bibliográficas

AQUINO, Livia. *Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Ed do Autor, 2016. p. 59, 130, 131, 132.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 117.

BATCHEN, Geoffrey. Vernacular Photographies. In: _____. *Each Wild Idea* – writing, photography, history. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2000. p. 60, 61-64, 66, 72.

BATCHEN, Geoffrey. Ere the substance fade. In: EDWARDS, Elizabeth e HART, Janice (orgs.). *Photographs Objects Histories* – on the Materiality of Images. Nova York: Routledge, 2004. p. 35, 42.

BELTRAMIM, Fabiana. O circuito social do retrato. In: _____. *Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano*. São Paulo: Eduso, 2016. p. 89.

BELTRAMIM, Fabiana. Sujeitos Iluminados – A reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. São Paulo: Alameda, 2013. p. 24, 171, 313-314.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 96.

BESSE, Susan Kent. *Modernizando a desigualdade – reestruturação da ideologia de gênero no Brasil 1914-1940*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BONADIO, Maria Claudia. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos de 1920*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 89, 113, 135, 139, 150.

CANDIDO, Antonio. *Teresina e etc.* Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio; MELLO E SOUZA, Gilda. *Pio e Mário – diálogo da vida inteira. A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade, 1917-1945.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: SESC SP, 2009.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: LEITE MORAES, Joaquim Almeida. *Apontamentos de viagem.* São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 1, 15.

CANDIDO, Antonio. *Um funcionário da Monarquia – ensaio sobre o segundo escalão.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2001. p. 19.

CANDIDO, Antonio. The Brazilian Family. In: SMITH, T. Lynn Smith e MARCHANT, Alexander (Orgs.). *Brazil: Portrait of a Half a Continent.* New York: The Dryden Press, p. 291-312.

CARVALHO COSTA, Luiz Flávio de. Fotografia e história regional. *Estudos Sociedade e agricultura*, 10 de abril de 1998: 208-215. < <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar> > em 15/10/2017.

CIANÓTIPO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo:Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo86/cianotipo>>. Acesso em: 14 de Fev. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CORDESSE, Maryse. In: D'ASTIER, Martine; FRIZOT, Michel; RICE, Shelley. *Jaques Henri Lartigue – a vida em movimento.* São Paulo: IMS; Paris: Hazan, 2013. p.9.

COUCEIRO, Luiz Alberto. A greve dos escravos na fazenda Ponte das Tábuas em 1850 (Nova Friburgo, Rio de Janeiro). *Dilemas - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social* v. 3, n. 8, p. 125-157, abr. 2010. ISSN 2178-2792. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/7173>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

DIAS, Elaine. Almeida Junior. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 201. p.82-83.

DUBOIS, Philippe. Da verossimilhança ao índice. In: _____. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993. cap. 1, p. 23-55.

ESCOREL, Laura. *Imagens da Memória – estudo sobre o acervo fotográfico pessoal de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza*. São Paulo: FGV, 2017.

FERRÓTIPO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3859/ferrotipo>>. Acesso em: 20 de Fev. 2019.
Verbetes da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Como tratar coleções de fotografias*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 21-22.

FRIZOT, Michel. Parcelas de êxtase. In: D'ASTIER, Martine; FRIZOT, Michel; RICE, Shelley. *Jaques Henri Lartigue – a vida em movimento*. São Paulo: IMS; Paris: Hazan, 2013. p. 29.

GOLDSTEIN, Ilana S. *O Brasil best-seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: SENAC, 2003. p. 234, 239.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A questão racial na política brasileira (os últimos quinze anos). São Paulo: Tempo Social; Rev. Sociol. USP, 2001. p. 123, 125.

HARRIS, Michel D. *Colored pictures: race and visual representation*. The University of North Carolina Press, 2003. p. 40-41.

HASENBALG, Carlos. Entre o mito e os fatos: racismo e relações raciais no Brasil. In: MAIO, M.C., and SANTOS, R.V., orgs. *Raça, ciência e sociedade* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; CCBB, 1996. p. 237-238.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro, 2000.

JACCOUD, Luciana. Racismo e República: o debate sobre o branqueamento e a discriminação racial no Brasil. In: THEODORO, Mário (org.); JACCOUD, Luciana; OSÓRIO, Rafael; SOARES, Sergei. *As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil: 120 anos após a abolição*. Brasília: Ipea, 2008. p. 45.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro – fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. p.11-12, 26, 40, 78, 110, 256, 325.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. p. 74.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Negros no estúdio do fotógrafo, segunda metade do século XIX. Campinas: SP: Editora da Unicamp, 2013. p. 72, 77-78, 78, 191-192, 200.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. O corpo na cidade: gênero, cultura material e imagem pública. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 231-262, jan./jun. 2012. p. 231-232, 238, 240, 242-243, 243-244, 250.

LOTITO, Marcia Padilha. *A cidade como espetáculo: a moda e seus destinos nas sociedades modernas*. São Paulo: FFLCH -USP, 1997. p. 113.

MÁRIO Gruber. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas – a moda no século XIX*. 6. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2009. p. 117, 124

MOREIRA LEITE, Miriam L. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 46, 74, 78, 111-128.

MUAZE, Mariana. *As memórias da Viscondessa: Família e Poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 158.

NORA, Pierre. Entre Memória e História – a problemática dos lugares. In: _____. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. Tradução: Yara Aun Khoury. São Paulo: Proj. História, 1993.

PAVÃO, Luis. *Conservação de colecções de fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

PEREIRA, Adriana Maria Martins. *Imagem e memória: o morro do Castelo visto por um fotógrafo amador*. Londrina: ANPUH- XXIII Simpósio Nacional de História, 2005. p.1-2.

SCHWARCZ, Lilia. Sete coisas que você precisa saber sobre as imagens da escravidão no Brasil. Goethe Institut. Disponível em:

<<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/echoes/eds/21259827.html>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Quase pretos, quase brancos. São Paulo: Revista Pesquisa FAPESP, Edição 134, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Entre cantos e chibatas. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres e moda em São Paulo: das vitrines iluminadas às sombrias salas de costura. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 31, p. 565-572, jan/dez 2008. p. 566, 568.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 13, 31

6. Anexos

6.1 Anexo 1 | Levantamento Quantitativo dos retratos individuais de mulheres e fotografias com pessoas negras

Fundo G.M.S.				
CAIXAS	Nº DE ITENS	Retratos individuais de Mulheres	Fotografias com pessoas negras	Local de Guarda
1	160	44	1	Baú
2	50	5	0	Baú
3	52	14	0	Baú
4	132	11	0	Armário
5	25	4	0	Dispersas
6	47	3	0	Caixa Rio
7	80	12	1	Caixa Rio
8	79	5	0	Caixa Rio
9	90	17	1	Caixa Rio
10	128	41	0	Dispersas
11	123	25	0	Dispersas
12	42	11	0	Dispersas
13	54	26	0	Dispersas
14	65	3	2	Dispersas
15	135	12	2	Dispersas
16	61	8	0	Caixa
17	239	43	0	Armário
18	70	7	1	Caixa
19	185	6	0	Dispersas
20	83	2	4	Armário
21	108	9	0	Armário
TOTAL	2008	308	12	

Fundo A.C.				
CAIXAS	Nº DE ITENS	Retratos individuais de Mulheres	Fotografias com pessoas negras	Local de Guarda
1	326	3	0	Armário
2	35	6	3	Armário
3	113	13	0	Armário
4	154	5	0	Armário
5	174	0	0	Armário
6	58	11	1	Armário
7	202	24	4	Dispersas
8	213	7	2	Armário
9	176	16	6	Armário
10	103	26	0	Armário
11	23	0	0	Armário
12	71	0	0	Armário
13	266	8	0	Armário
14	246	45	3	Armário
15	138	7	0	Armário
16	122	24	2	Armário
17	142	38	1	Armário
18	192	46	0	Gaveta
19	132	17	2	Gaveta
20	8	0	0	Dispersas
21	45	4	0	Dispersas
22	79	6	1	Dispersas
TOTAL	3018	306	25	

6.2 Anexo 2 | Lista das fotografias com pessoas negras

Fundo G.M.S.



Caixa 1



Caixa 9



Caixa 14



Caixa 14



Caixa 15



Caixa 15



Caixa 15



Caixa 18



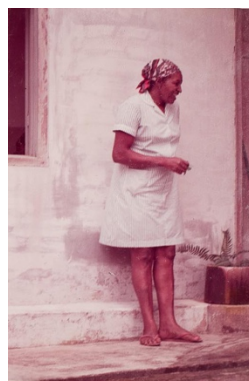
Caixa 20



Caixa 20



Caixa 20



Caixa 20

Fundo A.C.



Caixa 2



Caixa 2



Caixa 2



Caixa 6



Caixa 7



Caixa 7



Caixa 7



Caixa 7



Caixa 8



Caixa 8



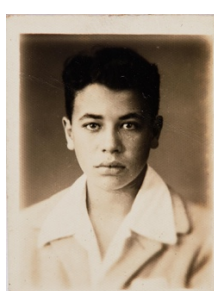
Caixa 9



Caixa 9



Caixa 9



Caixa 9



Caixa 9



Caixa 9



Caixa 14



Caixa 14



Caixa 14



Caixa 16



Caixa 16



Caixa 17



Caixa 19



Caixa 19



Caixa 22